

Alejandra Pizarnik

Entre la imagen y la palabra



Alejandra Pizarnik

Entre la imagen y la palabra

Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Alejandra Pizarnik : entre la imagen y la palabra / contribuciones de Guillermo David ... [et ál.] ; coordinación general de Evelyn Galiazo. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2022.
96 p. ; 27 x 19,5 cm.

ISBN 978-987-728-148-4

1. Literatura. 2. Poesía. I. David, Guillermo, colaborador. II. Galiazo, Evelyn, coordinadora. III. Título.
CDD 860.9982

Agüero 2502 (C1425EID) CABA
www.bn.gob.ar

ISBN 978-987-728-148-4

Impreso en Argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723



Alejandra Pizarnik

Entre la imagen y la palabra

SEPTIEMBRE 2022 - ABRIL 2023



Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

rostro

piel



El [illegible] porque los pájaros del interior han [illegible] su [illegible] en la [illegible].



apariencia





melancolía

Me [illegible]
[illegible]



Humo infinito de cielo [illegible]

luz

despertar

Tiempo [illegible] de ser









ser árbol y Tierra.



Si soy soy
Si no soy no soy
soy o no soy.

enigmas

terrores

2) No es necesario comprender. Hay que [illegible] el conocimiento.



locura

1– No somos, todos esquizofrénicos en algún momento?



Folie





El tormento de sentirse deletreado por un analfabeto (o no.)

la noche que pronuncio en un poema


Pero a pesar de todo
escribiré, pase lo que
pase; es mi lucha
en defensa propia.
Kafka

Iluminaciones profanas

La historia de la cultura se viste con ropajes prestados por épocas anteriores. Durante dos siglos, el espíritu romántico acarreó saberes, intuiciones y sobre todo imágenes de gran potencia transformadora que animarían la cultura occidental cifrando sus claves en diversos lenguajes y procedimientos. El Romanticismo fue adquiriendo múltiples máscaras: son impensables el surrealismo o las vanguardias estéticas —y, por ende, políticas— del siglo XX sin reparar en su legado, transmitido bajo otros nombres.

En Argentina, un alma frágil fue la antena sensible que captó las vibraciones de una época de gran conflictividad en la que habían entrado en colisión las pulsiones colectivas más desenfrenadas. Si los sesenta fueron llamados "los años marxistas", el descalabro que los acunaba produjo un "efecto de estructura", como se decía por entonces, que fueron las subjetividades tomadas por el arrebato existencial. La conmoción social reclamaba otra visión. Es decir, un nuevo lenguaje. Si "lo que perdura lo instauran los poetas", al decir de Hölderlin, la operación de desandar los sentidos consolidados de la lengua requería de los poetas su laboreo liberador.

Alejandra Pizarnik fue un rayo en el cielo sereno de la poesía argentina que invistió su lengua con los harapos que la tradición surrealista había legado en su torbellino. Su vida fue vertiginosa y sus textos no lo son menos; zurcidos entre el final del peronismo clásico y su muerte voluntaria en 1972, hace medio siglo, pueden ser pensados como la caja negra de aquellos años turbulentos en los que el Romanticismo recompuesto halló en su voz una forma actualizada.

Pero contrariamente a la imagen, también hija del Romanticismo, que postula al arte bajo el signo de la creación *ex nihilo*, Pizarnik construye su literatura y se constituye a sí misma mediante operaciones de lectura que van de la cita y el plagio disimulado a la reversión de textos apropiados sin culpa. Su procedimiento predilecto es el bricolaje, el montaje de gemas o residuos de textos e imágenes a los que doblega, desdobla, traduce, reasigna: en el repulgue de las palabras encastradas de forma mágica anida el magma secreto cuyo sonoro estallido lector descalabra —y funda— el mundo. Su contemporáneo Claude Lévi-Strauss vio en esa clave la estrategia de reproducción del mito que funda las sociedades. Y llamó salvaje a ese estilo de pensamiento. El mito de Pizarnik, en cuyas aguas salvajes navegó hasta naufragar, es el de la tragedia contemporánea.

Sus textos son una indagación personal, curiosa, íntima y desgarrada de la tragedia existencial mediante una lírica amatoria de raíz mistérica en la que no faltan la escatología ni el humor. La muerte, el temor y el temblor ante la locura y la pena hacen sistema con su poética del desecho remendado. Pero la desgarradura del tejido anímico no admite costura invisible. Pizarnik gozaba sus desquicios, a los que concebía matriz de un arte singular cuyas herencias descosidas muestra impudorosa. Sus cuadernos de notas, bitácora de su formación sensible, exhiben narraciones gráficas en las que el nexo entre imagen, escritura, relato y poesía actualiza el *dictum* con que el poeta latino Horacio, dos milenios antes, había formulado su anudamiento: *ut pictura poesis*. Si las culturas tradicionales consideraban ese vínculo como la clave de bóveda de la intelección del mundo, la modernidad, con el predominio del texto, enfatizó aquella escisión. El trabajo de los siglos consolidó la autonomía de ambos registros. Pero los poetas alertan sobre esa aporía con sus intentos de restañar esas asíntotas. Para Pizarnik, el diálogo reparador entre imagen y texto reabre la pregunta por los modos en que concebimos y modulamos nuestra presencia en el orbe humano. Esta exposición, basada en el Fondo Pizarnik que alberga la Biblioteca Nacional, muestra ese hilván en que se cosen sus iluminaciones.

Guillermo David
Director Nacional de Coordinación Cultural
Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Alejandra Pizarnik, *En un pueblo pequeño: OJOS ALBA*, collage, 1970. Colección Graciela Maturo.



FERAUDOS

DICCIONARIO
SECRETO

…ez
…isseur

FERAUDOS N° 34705

l'Article
qui vous a donné
entière satisfaction

Mi cuerpo, ese papel, ese fuego

Evelyn Galiazo

Un legado inabarcable



En tiempos de hegemonía estructuralista se afirmaba que lo propio de la crítica literaria era analizar la obra en su estructura y en el juego de sus relaciones internas. ¿Pero qué es, a fin de cuentas, una obra? ¿De qué elementos está compuesta y qué los cohesiona? En una célebre conferencia, Foucault se hace estas preguntas y señala que, sin un concepto de obra definido y estable, es imposible saber cómo se recorta una obra entre las infinitas huellas y testimonios que deja un autor. Y reflexiona: una edición crítica de las llamadas "obras completas" debe contener, además de los textos publicados por voluntad del autor, los borradores, los proyectos inconclusos, las notas de lectura, las tachaduras y correcciones e incluso las marcas dejadas en textos ajenos.

La cuestión de las "obras completas" de Alejandra Pizarnik es particularmente compleja y ha dado lugar a una serie de discusiones teóricas nunca resueltas —por no decir irresolubles—. La primera edición local del *corpus* reunido apareció en 1990, época en la que sus libros se habían agotado y era una poeta de culto, inaccesible para el gran público. Aunque el volumen compiló y puso a disposición de los

Alejandra Pizarnik Papers (APP), B. 9, f. 22, Biblioteca de la Universidad de Princeton (PUL).

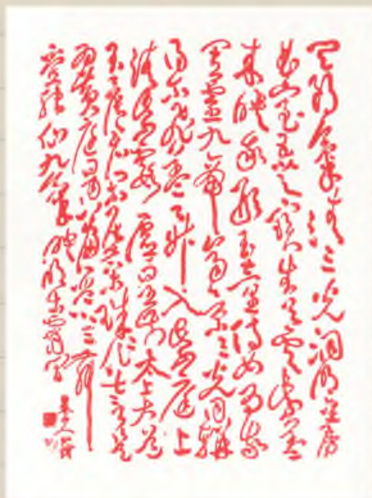
lectores textos antes inconseguibles, adolece de muchas e injustificadas omisiones. Diez años después, la editorial española Omega le encargó a César Aira una biografía para su colección Vidas Literarias, ensayo donde el escritor reclama el acceso a sus papeles y manuscritos: "Solo entonces podrá iniciarse el estudio de una figura que fue clave en la literatura argentina e hispanoamericana de los años cincuenta y sesenta".

Debido a diversas circunstancias, los escritos de Pizarnik están dispersos en bibliotecas y archivos de distintas partes del mundo. Desde 1999, el Department of Rare Books and Special Collections de la Universidad de Princeton tiene el privilegio de custodiar la mayoría de los documentos que se conservan. Sin embargo, la Biblioteca Nacional de Uruguay atesora las cartas inéditas que Pizarnik le envió a Clara Silva, el Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) de Francia las que le escribió a Bona Tibertelli y a André Pieyre de Mandiargues, y la lista continúa. La historia de esos papeles que se baten a duelo con el tiempo tiene la forma de una diáspora.

En cuanto a los libros de su biblioteca personal, cuatrocientos volúmenes se encuentran en la Biblioteca Nacional de Maestros y casi ochocientos en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Por decisión de Horacio González, siempre dispuesto a incrementar el patrimonio de la institución, en 2007 la Biblioteca Nacional adquirió seiscientos cincuenta volúmenes que pertenecieron a Alejandra Pizarnik; un conjunto de libros y publicaciones periódicas profusamente marcados y anotados. Once años después, Myriam Pizarnik de Nesis, su hermana mayor, donó ciento veintidós ejemplares más y una valiosa cantidad de material de archivo: originales manuscritos y mecanografiados, versiones corregidas a mano y pasadas en limpio, correspondencia, notas personales, recortes de prensa y *separatas* de publicaciones nacionales y extranjeras. Al margen de los entretelones de la negociación por el cuidado y la difusión de este legado, y más allá de la micropolítica implícita en la gestión de documentos —que expone el combate entre instituciones, herederos, coleccionistas, editores y albaceas—, estos materiales arrojan nuevas luces sobre la belleza oscura de su obra y, tal como preveían Foucault y Aira, inauguran una etapa prometedora para las investigaciones sobre Pizarnik desarrolladas en Argentina.

En el marco de la conmemoración de los cincuenta años de su muerte, la Biblioteca Nacional organiza la exposición *Alejandra Pizarnik. Entre la imagen y la palabra* con el objetivo de celebrar su figura y de presentarle al público un fondo documental que pone de relieve sus complejos mecanismos creativos. La mayor parte de los documentos exhibidos fueron seleccionados de la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional, aunque también se han solicitado préstamos de colecciones públicas y privadas para ofrecer un panorama más completo. El material se organizó buscando que la imagen tomara la palabra, por un lado, para sacar de la invisibilidad la faceta menos conocida de Pizarnik, la de artista plástica, y, por otro, para dar cuenta, a través de sus libros anotados y de su archivo, de la plasticidad de su escritura, que convoca al dibujo y al collage como declaración de principios.





Henri Michaux, *Ideogramas en China*, 1971. En *Escritos sobre pintura*, Madrid, Vaso Roto, 2016.

Avatares de la línea

Un lazo ancestral une el acto de escribir y el de dibujar: en la época de Homero, el verbo *graphein* se usaba para referirse a ambas prácticas. Esta convergencia semántica pone de relieve la doble vocación del grafo, su motivación estética y comunicativa. En la actualidad, los bisontes y los símbolos abstractos de las cuevas de Altam y Lascaux son considerados antecedentes de la lengua escrita. Tal vez invocatorio, tal vez chamánico, el sentido de estas inscripciones primitivas es incierto mientras que su carácter artístico es incuestionable.

Quizá por compartir con los calígrafos orientales el gesto de la pincelada, la belleza enigmática de los ideogramas siempre cautivó a los pintores occidentales. Observadores de una lengua desconocida, los veían como imágenes sugestivas y extrañas que desafían la curiosidad y encienden la imaginación. Algunos de ellos intuyeron que en ese umbral entre lo visible y lo legible se cifra algo fundamental. Guiados por esa intuición, León Ferrari, Mirtha Dermisache e Irma Blank —entre muchos otros— experimentaron plásticamente con lo que se conoce como "escrituras imaginarias": dibujos escriturales que *parecen* componerse de palabras, tienen el aspecto formal de una escritura sin inscribirse en el marco de ninguna lengua real. Su opacidad revela que la escritura no se reduce a la transmisión de significados lingüísticos.

Esta revelación fue la roca de Sísifo de Alejandra Pizarnik. Consciente hasta lo intolerable de los diversos planos involucrados en la producción de sentido, su obra da cuenta de una concepción marcadamente plástica de la escritura: "Mientras leía el libro de los trovadores 'perfeccioné' una 'máquina de escribir poemas' que inventé a los dieciocho años. Máquina que no es maquinal sino que permite tratar al poema como si fuera un cuadro".

Materia de escritura

Cuando le preguntaban a Dermisache si dibujaba o pintaba los signos en la página, contestaba que los escribía, que era escritora aunque sus técnicas fueran las de una artista plástica. Fascinado por sus intervenciones, Roland Barthes —con quien intercambió algunas cartas— sostiene: "las imaginaciones gráficas de ciertos pintores son manifestaciones del reverso —del infierno— de la escritura (la verdad está en el reverso)".

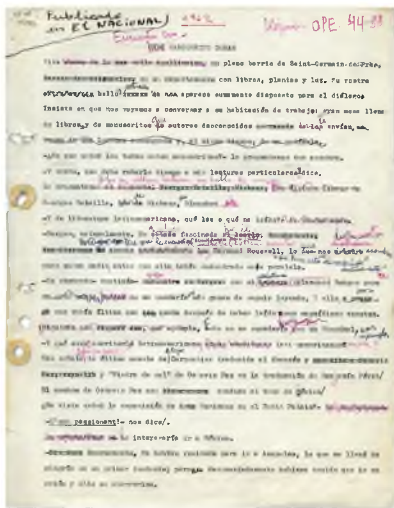
Reverso del *logos*, traducido históricamente como "lenguaje" y como "razón", el grafo es la forma sensible, aspecto devaluado del signo al que las inscripciones asémicas dirigen toda su atención. Dermisache privilegia el significante, la escritura como materialidad alienada del saber. También Pizarnik manipula la materia de la escritura; también ella suprime la idea de un sentido trascendente y le devuelve a la palabra su condición primaria y terrenal: "No hay un detrás en estos poemas, ni tampoco un doble fondo. [...] La totalidad del poema queda convocada en la palabra, en una suerte de filo horizontal que no permite ningún más allá ni más acá".

El declarado interés de Pizarnik por "una escritura densa; [...] concreta al máximo; desmesuradamente materialista" comienza como culto a los soportes y a los instrumentos de escritura. "Amabas, esas cosas nimias / aboli bibelot d'inanité sonore / las gomas y los sobres / una papelería de juguete / el estuche de lápices / los cuadernos rayados", dice Cortázar en el poema que escribió luego de su muerte. Una debilidad a la que ella llamaba con humor "complejo de Peuser (o de Joseph Gibert)", en alusión a dos conocidas papelerías. "Me hechiza y me embruja comprar lapiceros, rotuladores (tengo 83) y todo lo que existe en esos palacios llamados papelerías", le escribe al poeta y pintor catalán Antonio Beneyto.

Primera página del *Palais du vocabulaire 1*. (APP), B. 4, f. 7, PUL.



A este perfil de coleccionista se debe que los Alejandra Pizarnik Papers (APP) —fondo documental preservado en la Biblioteca de la Universidad de Princeton— presenten una asombrosa variedad de cuadernos, carpetas y agendas que la poeta forraba e intervenía de un modo muy particular. Dentro de las carpetas, hojas de múltiples especies, colores, texturas y tamaños, sobres con palabras y figuras recortadas, fichas de citas, de sinónimos, de gramática y de vocabulario. Apuntes escritos con su



Encuentro con Marguerite Duras, dactiloescrito con correcciones a mano. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM).

inconfundible letra o con alguna de las máquinas que usaba con tintas de colores: la Olivetti que escribía en cursiva y la sólida Olympia que se exhibe en esta muestra. Como el público podrá apreciar, la misma riqueza caracteriza al conjunto de materiales donados en 2018 por Myriam Pizarnik a la Biblioteca Nacional.

Mariana Di Ció, quien enfatiza la necesidad de revalorizar el taller de la escritora como espejo de la obra, ha destacado que la diversidad de papeles de su archivo se refleja en los poemas mediante la referencia a distintas e inusuales superficies de escritura. Los muros, el suelo e incluso el propio cuerpo funcionan como soportes de inscripción alternativos: "El viento y la lluvia me borraron / como a un fuego, como a un poema / escrito en un muro"; "Una casa derruida dibujada en la arena"; "Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo".

¿Cómo habrá sido el laboratorio pizarnikiano en pleno proceso de ebullición y síntesis? En su retrato de Pizarnik, Juan José Hernández recuerda "el pequeño pizarrón en que escribía sus versos, su teléfono verde, su colección de muñecas rusas, el tablero que le servía de escritorio y las carpetas para guardar sus originales, sus dibujos con lápices de colores y su correspondencia". Estos objetos, testigos cómplices de la intimidad de Pizarnik, existen también en sus textos. Son materiales de trabajo en un doble sentido: instrumentos y soportes de la escritura y materia de indagación textual. Con Pizarnik se confirma que *escribir sobre el papel* no es tan solo emplearlo como superficie receptora sino también *escribir acerca de él*, hablar de su naturaleza y analizar su función en esa compleja operación que llamamos escritura. Una práctica que, por sus mecanismos, se encuentra más ligada al dibujo que a la palabra hablada:

> En cuanto a la inspiración creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre.



El papel del papel

Lejos de ser receptáculos neutros, los soportes provocan distintas respuestas al entrar en contacto con la piel. Según la resistencia que opongan, la escritura avanza o se detiene: "Mi estudio sobre el poema en prosa se altera por no saber si usar una carpeta u hojas sueltas para realizarlo", medita en los diarios. El estilo exige obstáculos, un forcejeo que condiciona y al mismo tiempo define el acto de escribir: "Este cuaderno tiene el inconveniente de su tersura tan agradable que me apresura, me vuelve de una garrulidad indigna de mis silencios".

Los cuadernos determinan la escritura de Pizarnik de un modo particular. Son escenarios donde se pone en acto el drama del lenguaje, campos de experimentación en los que las conjeturas se reúnen, se entrecruzan, se reformulan o desechan de manera creativa y muchas veces caótica. Frente a la precisión geométrica de los poemas, los cuadernos se prestan a la digresión característica de las formas anotacionales. Más transportables que las carpetas y ficheros, registran impresiones fugaces con la caligrafía irregular del pensamiento que irrumpe en un bar, en un tren, o en cualquier otra parte, y datos triviales —direcciones, teléfonos, horarios— que cortan el hilo temático. Aun los que tienen el rótulo "diarios" mezclan sensaciones, secretos deseos sexuales, divagaciones, recuerdos, restos de conversaciones y escenas íntimas con citas, apuntes, recortes de prensa, borradores, dibujos y análisis críticos. Un conjunto calidoscópico: patchwork de papel y collages difíciles de encuadrar en algún género.

El rodeo por caminos que a menudo no llevan a ningún lado es un rasgo esencial de su escritura: "De la máquina de escribir surgen prosas

PARTICIÓN DE MEDIODÍA – ACTO PRIMERO

AMALRIC

Y muy hermoso no estar muerto, sino vivo.
¡Vivo! ¿Comprenden?

YSÉ

¡La mañana ha sido bellísima! ¿Qué dice usted, Mesa?

MESA

Más lo será la tarde.
¿Vió, ayer,
Todo lo que nacía de la enorme substancia del mar?

Declamando como para sí mismo, con los ojos cerrados.

"Follajes verdes
Y torzales rosados y color tabaco y trazos de fuego rojo en el bullente caos claro,
Color oleaginoso del color, color de todos los colores del mundo,
¡El mar, profundo vidrio!"

Vuelve a abrir los ojos.

Lo verán cuando descorran los toldos. Verán la tarde que no termina de llegar y que sin embargo llega.

AMALRIC

Por mi parte, digo que la mejor hora es ésta en que estamos. Sólo pido una cosa, y es todo: ver claro. 1
Ver bien. Distintamente
Las cosas como son, no como las deseo.
Lo que me toca hacer.

73

orden de Car

Paul Claudel, *Partición de mediodía*, anotado por Pizarnik. Bajo un fragmento subrayado, que tiene intención de usar como parlamento de uno de los personajes de *Los perturbados entre lilas*, escribe: "Orden de Car". Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM. Finalmente, la cita fue incorporada en "Esbozo", *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2001, p. 57.

que son una muestra de lenguaje errante". Tergiversada o sometida al *détournement* situacionista —estrategia que también es una forma de desvío—, la literatura misma deviene errancia y deriva: "Et tout le reste est littérature",[1] dice el verso de Verlaine; "C'est tout. Tout le reste est lit-errature, voyage de lit en lit",[2] reescribe Pizarnik. En paralelo, figuras de la obra publicada como "la pequeña viajera", "la alucinada con su 'maleta de piel de pájaro'", "sonámbula en la cornisa de niebla", "la muñequita de papel [...] figurita errante" encarnan la idea del movimiento sin rumbo y, desde la nebulosa en la que se instalan, insinúan una dilución de fronteras. Formas híbridas, los poemas en prosa y los ensayos poéticos corroboran esta incertidumbre genérica.

Los *cahiers*, *carnets* y *noteblocks* destinados a proyectos específicos también revelan una discontinuidad temática y material. La famosa serie del *Palais du vocabulaire* —o "PV" según las etiquetas identificatorias pegadas en las tapas— pertenece a esta categoría, que remite a la alteridad tanto desde la forma como desde el contenido. Metáfora de su empresa poética, el *Palais du vocabulaire* recopila citas de sus lecturas y comentarios textuales. Las siglas PV reaparecen anotadas en los márgenes de sus libros como indicación de los pasajes que habrá de copiar y que muchas veces terminan entretejidos de contrabando en su propia escritura. La obra se desdobla —o, con sus palabras, "se destripla"— en ese tránsito entre papeles que va de la frase o el párrafo marcados en un libro ajeno a la copia en los cuadernos y de ahí a los textos publicados que la replican literalmente, como atestiguan, por ejemplo, *La condesa sangrienta* o *Los poseídos entre lilas*.

Además de facsimilares del *Palais du vocabulaire* enviados por la Biblioteca de la Universidad de Princeton, la Biblioteca Nacional exhibe otro cuaderno gobernado por el mismo espíritu. El cuaderno verde, compendio de fragmentos de muy diversos autores del canon personal de Pizarnik, transcriptos, interpretados e intervenidos con diferentes técnicas, es una de las piezas centrales de la exposición.

---

[1] "Y todo el resto es literatura".

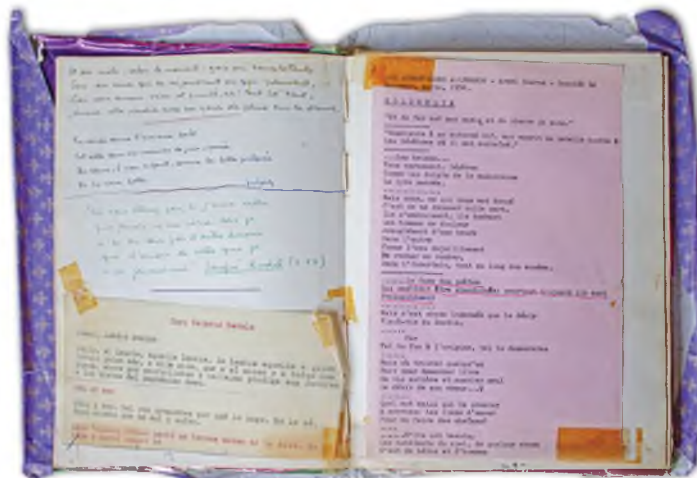
[2] "Eso es todo. El resto es lit-erratura. Ir de una cama a la otra".

Mencionado en la correspondencia y en los diarios, constituye un auténtico antecedente del libro de artista, estrechamente vinculado con el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin y con el *Teatro proletario de cámara* de Osvaldo Lamborghini. Comparte con Benjamin las formas archivísticas de trabajo, la recolección y el fichaje de materiales heterogéneos. El gesto de la intervención artesanal y la conmoción plástica lo acercan al *Teatro proletario de cámara*. Combinación de escritura, dibujo y collage, el cuaderno verde no se limita a plantear el cruce entre la palabra y la imagen, lo pone en escena para instalar un dispositivo complejo que hace del texto un entramado de hebras y texturas y una serie de procedimientos de recorte y apropiación.

La concepción del escritor como cartonero del lenguaje es común a los tres. En las reflexiones metatextuales de Pizarnik hay algo del *Lumpensammlung* de Benjamin, indigente de la lengua que hurga entre los residuos separando lo que le sirve para reciclar. Esta figura, nocturna y siempre envuelta en alusiones literarias, pertenece también a la alta literatura. En Baudelaire —de quien la toma Benjamin— es el







Cuaderno verde. Colección Ivonne Bordelois.

chiffonnier: vagabundo o *flâneur* y uno de los avatares del poeta maldito. La "pequeña mendiga", la "mendiga viajera", el "ángel harapiento" y la "Mendiga voz" van "tejiendo un manto de arpillera sobre mi pobreza indecible" y establecen una filiación con esta tradición rebelde y taciturna para la cual la adversidad y la desposesión son condiciones del hecho poético: "Si compro libros y los devoro, no es por un placer intelectual —yo no tengo placeres, solo tengo hambre y sed— ni por un deseo de conocimientos sino por una astucia inconsciente [...]: coleccionar palabras, prenderlas en mí como si ellas fueran harapos y yo un clavo".

Más cercanos a los manuscritos y textos prerredaccionales, los "textos de sombra", *opus nigrum* de la última época, ostentan los hilvanes de la escritura: el manto real de "la princesa mendiga" está hecho de jirones discursivos, remedos paródicos o farsescos saqueados a la alta cultura. "Sala de psicopatología" o esa celebración de las ruinas que es *La bucanera de Pernambuco* procesan los materiales más prestigiosos del campo intelectual hasta convertirlos en basura corrosiva. Una apuesta desmesurada y anárquica como la de Lamborghini, que expone la sexualidad como herida fatal ("hablo de la concha y hablo de la muerte") mientras hace flamear sarcásticamente este o aquel andrajo desteñido: "¡Nada de malentendidos, pedazo de Wittgenstein!".

Pintar con palabras

... hablaba como si el silencio fuera un muro,
y las palabras colores destinados a cubrirlo.

Marguerite Yourcenar, "De como Wang-Fu fue salvado",
copiado en el cuaderno verde

A través de un laberinto de referencias pictóricas, de numerosas écfrasis y del empleo de un campo lexical preciso, Pizarnik produce una circulación real entre pintura y poesía, ya que comprende que trabajo poético "consiste en aprender a ver". "El poeta —dice conversando con Roberto Juarroz— comparte con el pintor la necesidad ineludible de hacer existir los objetos de su espíritu [...]. De ahí la imposibilidad, tanto para el poeta como para el pintor, de prescindir de la contemplación". Este nuevo juego de reflejos entre lenguaje y percepción visual apela al poder heurístico de la pintura y al potencial iconográfico de la letra para lograr complicidad entre cuerpo y representación, imagen y escritura. Pero como se trata de una obra obsesionada con el duelo imposible de la significación, formas lacerantes de inscripción impugnan continuamente lo que arroja esa mirada: "Cuando vea los ojos / que tengo en los míos tatuados", "los pájaros dibujan en mis ojos / pequeñas jaulas".

La forma en la que Pizarnik se involucra en el proceso de edición, desde el diseño y los colores de las tapas hasta la administración de los márgenes y la alternancia de tipografías en un mismo poema, también responde al intento de abolir la distancia entre texto e imagen. "En el caso de publicar el poema extenso —le exige a Fernández Molina—, le ruego cuidar la separación de los espacios dobles, que de algún modo intervienen activamente en el poema". Por otra parte, la comparación entre diferentes versiones de un mismo texto permite observar el desplazamiento de las palabras en los versos, de los versos en el poema y del poema en la página. Movimiento estrófico que además de evocar la importancia del espacio en blanco anunciada por Mallarmé delata una vigilancia extrema del impacto visual de las palabras: "Me desangro en tentativas de distribución o, mejor, de ubicación de los términos, como si la frase fuese un salón lleno de sillas y mi rol consistiera en elegir la silla en que se sentará cada invitado", se lamenta.



Alejandra Pizarnik, témpera, s. f. Colección Rubén Vela.

Un número importante de sus libros está intervenido plásticamente y sus cartas son auténticas composiciones visuales. Este impulso, destacado por Eduardo Stupía, de dibujar en todos los soportes podría interpretarse como la tentación de renunciar a la literatura. "No estaré tranquila hasta que no escriba como yo deseo sobre lo que yo deseo y

de la manera que deseo. Nada más estúpido que alentar estos deseos pero son más fuertes que mi sentido crítico y que mi sentido del humor. A causa de ello dibujo un poco, pour me rechauffer un peu [para reconfortarme un poco], para invitar al gran silencio a posarse en mi memoria", le confiesa a Sylvia Molloy.

Sin ser una dibujante excepcional —o tal vez gracias a eso—, Pizarnik desarrolló un estilo propio y expuso en varias oportunidades. No hay consenso acerca de cuántas fueron exactamente las muestras en las que participó, pero la bibliografía y los testimonios suelen mencionar exhibiciones en las galerías La Ruche, Guernica, Galatea, El taller, la Galería de Arte Joven de Radio Municipal y el Salón de Artes y Letras de Buenos Aires. Lamentablemente, tampoco se conoce el paradero de la mayor parte de sus pinturas, dibujos y collages. *Alejandra Pizarnik. Entre la imagen y la palabra* incluye reproducciones de las obras conservadas en Princeton y originales que la poeta les obsequió a Ivonne Bordelois y a Graciela Maturo.



Michel Aucouturier, *Pasternak par lui-même*, Paris, Seuil, 1963, dibujado por Alejandra Pizarnik. Colección Antonio Requeni.

Aunque Pizarnik asistió durante algún tiempo al atelier de Juan Batlle Planas, sus dibujos tienen la espontaneidad y la falta de sofisticación de los garabatos infantiles. De líneas simples y sin modulación, carecen de técnica y de método compositivo. Ella misma los describe como "elementales y catárticos": "Apenas me arrebate y transporte el afán pictórico, te mandaré los infantiles y torpes resultados. (A pesar de estos adjetivos, no me avergüenzan mis dibujos: es más: me gustan y ojalá me gustara así mi literatura)".



En "Relectura de *Nadja*" Pizarnik describe la encrucijada del "poeta-Sísifo-moderno": "Es probable que la condición de poeta lleve, entre otras cosas, a adoptar el rol de fantasma [...]. Uno de los trabajos forzados de ese fantasma podría consistir en girar incesantemente en torno de un bosque en el que no logra introducirse, como si el bosque fuera un lugar vedado". El ensayo comienza con un epígrafe de *Le surréalisme et la peinture* donde Breton destaca el estilo primitivo e infantil de ciertos pintores. En la falta de habilidad y de ambición intelectual del arte ingenuo, las vanguardias encontraban todo lo que el arte oficial no era: comunicación directa, sinceridad, pureza. Acaso frente al combate encarnizado con la palabra, Pizarnik haya descubierto la

posibilidad de emanciparse de los rigores que impone la disciplina de la forma y simplemente experimentar: "Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. [...] Trabajar con las palabras o, más específicamente, buscar mis palabras, implica una tensión que no existe al pintar".

La reseña que escribe sobre los *Pasajes* de Henry Michaux termina con una cita esclarecedora. Lo que se pierde con la profesionalización de la escritura o de la pintura y, en última instancia, con la civilización es la capacidad para expresar realidades sin querer corregirlas, la belleza del círculo real, tan imperfecto como la vida. Se gana, a cambio, los condicionamientos de una cultura exclusivamente verbal:

> A los ocho años, Luis XIII hace un dibujo parecido al que hace el hijo de un caníbal de Nueva Caledonia. A los ocho años, tiene la edad de la humanidad, tiene por lo menos doscientos cincuenta mil años. Algunos años más tarde los ha perdido, no tiene más que treinta y uno, se ha vuelto un individuo, no es más que un rey de Francia, atolladero del que no saldrá nunca.



Henry Michaux comenzó a experimentar con grafismos buscando liberarse de las opresiones de la gramática. En sus obras ensaya, con una pluma cargada de tinta, algo semejante a los signos de un lenguaje por descubrir. Los escritos de Michaux —arriesga Pizarnik— "se aproximan a ese lenguaje desgarrado que da cuenta de lo que es y sucede de una manera parecida a la pintura". Michaux "quiere remontarse, a través de sus dibujos y pinturas, hacia el lugar donde fluye nuestro ser interior en su máxima pureza [...], mostrar la frase interior, la frase sin palabras". Pura agitación sensorial, la frase sin palabras es un "precipitado de visibilidad" desprovisto de sentido, producto de una lengua teóricamente despojada que Pizarnik siente como propia. Si los distintos lenguajes expresan formas diferentes, a veces incompatibles, de ver y de pensar, la referencia a la traducción que aparece en los diarios transluce el desajuste que todo escritor experimenta entre su lenguaje y el mundo: "Yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea que escribir, en mi caso, es traducir".

Henri Michaux

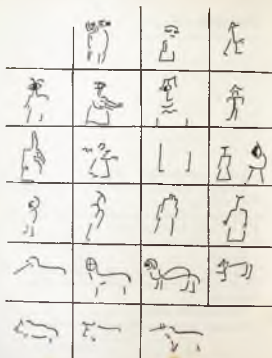
clair que « celui qui n'accepte pas ce monde » et « n'y bâtit pas de maison » devient coupable — du plus grand crime, peut-être ; en tous cas de celui que la société pardonne le plus difficilement : *du crime de poésie*, c'est-à-dire de celui qui consiste à refuser le monde organisé, hiérarchisé et limité par les conventions sociales pour lui en préférer un autre et le revendiquer — unique, irremplaçable et irréductible, fait à l'image de ses rêves les plus intimes.

On sait qu'ils furent quelques-uns, dans l'histoire, à expier assez durement ce crime.

Nous avons parlé de Kafka à propos d'Henri Michaux. Et souvent déjà on a rapproché l'œuvre de l'un de celle de l'autre. Il est clair qu'elles peuvent susciter des incidences. Et nous venons d'en proposer une. Je ne voudrais pas pourtant quitter ce sujet sans dire la différence fondamentale qui sépare l'univers d'Henri Michaux de celui de Franz Kafka : dans le premier on lutte, on réagit, *on contre* le Roi — père, Dieu ou juge — et quand on le subit, c'est pour le maudire et l'insulter. « On pette à sa figure ». Dans le second, on l'accepte passivement comme une fatalité, appréhendée et souhaitée en même temps. Dans l'univers d'Henri Michaux, la Loi est crainte mais jamais reconnue ; dans celui de Kafka, elle exerce une espèce de fascination. Et cette différence si importante, c'est peut-être, avant tout, dans l'humour qu'il faut la chercher. Il n'y a guère d'humour chez Kafka. Il ne détend jamais l'atmosphère lourde dans laquelle nous vivons. Au contraire, chez Henri Michaux, l'humour est le mode presque constant des situations les plus pénibles : il est par excellence le moyen d'*intervention*. (Si je devais me laisser aller aux rapprochements hasardeux que je me suis le plus possible interdit jusqu'à présent, je dirais que son univers est celui de Kafka revu et corrigé par Swift et par Voltaire. En vérité, il est avant tout celui d'Henri Michaux.)

Surtout *c'est par l'humour que l'homme y réalise* sa

63



Henri Michaux

ALPHABET

Tandis que j'étais dans le froid des approches de la mort, je regardai comme pour la dernière fois les êtres, profondément.

Au contact mortel de ce regard de glace, tout ce qui n'était pas essentiel disparut.

Cependant je les fouillais, voulant retenir d'eux quelque chose que même la Mort ne pût desserrer.

Ils s'amenuisèrent, et se trouvèrent enfin réduits à une sorte d'alphabet, mais à un alphabet qui eût pu servir dans l'autre monde, *dans n'importe quel monde*.

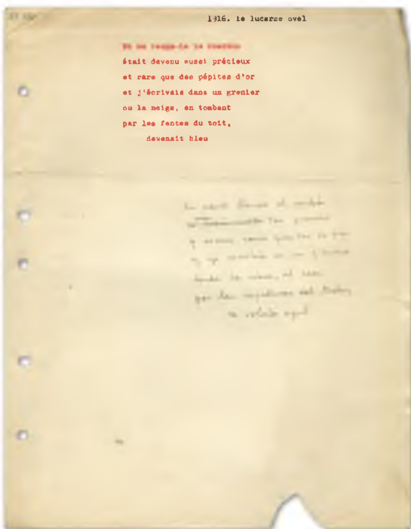
123

Viñeta de Henri Michaux y volumen del mismo autor subrayado, marcado y anotado por Pizarnik. Henri Michaux, *Henri Michaux*, presentación de René Bertelé, París, Editions Pierre Seghers, 1957. Colección Alejandra Pizarnik, Sala Americana, Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros (BNM).

Visiones y silencios era el nombre que en un primer momento Pizarnik pensó darle a *Los trabajos y las noches*. Aira considera que el título descartado es un reflejo más exacto de la tensión constitutiva entre palabra e imagen, presente también en *Nombres y figuras*, la antología editada en 1969 por Antonio Beneyto. *Visiones y silencios* "describe mejor su trabajo: la visualidad de la imagen, marca surrealista característica". En efecto, muchos textos pizarnikianos tienen el sello de los "poemas-objetos", esas composiciones anfibias que, según las describe Breton, combinan los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca. En sus escritos, las imágenes se acumulan, superponen y repiten como en los sueños, creando una realidad alternativa, condensada y alucinatoria, que recuerda los universos de Max Ernst o Remedios Varo, dos pintores en los que Pizarnik estaba muy interesada. Poemas como "Las promesas de la música" o "En un ejemplar de *Les Chants de Maldoror*" reproducen la estrategia compositiva de Lautréamont a través de yuxtaposiciones tan inusuales como el encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, la idea de que el poeta debe buscar "las uniones posibles" entre lo disperso y lo incompatible e integrarlos en una composición nueva de insólita belleza. "Todo es en sí, a solas, aislado y fragmentado. Dura faena la de unir los fragmentos. Eso se llama curar el poema como una herida".

Escribir la lectura

La fascinación por las bibliotecas de escritores responde a las inquietudes que despiertan acerca del rol de la lectura en el proceso creativo. "No recuerdo todo lo que he leído, pero puedo reconstruir mi vida a partir de los estantes de mi biblioteca", escribió Piglia, pensando, acaso, que lo esencial de la biografía de un autor es el catálogo de sus libros. La biblioteca de Pizarnik traza el mapa de su universo textual. Cercanías y distancias, afinidades inconfesables y secretos rechazos se vuelven tangibles en el arco que va de los libros recibidos cuyos pliegos permanecen sin cortar a los libros subrayados y marcados con furor violento. Estos dos polos dibujan los contornos de su biblioteca y la manera lábil que desarrolló Pizarnik para habitar la inestable frontera entre lectura y escritura.

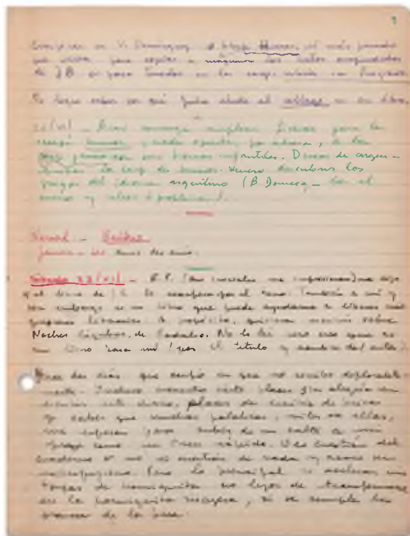

1916. le lucarne ovel

était devenu aussi précieux
et rare que des pépites d'or
et j'écrivais dans un grenier
ou la neige, en tombant
par les fentes du toit,
devenait bleu

Poema de *La lucarne ovale* de Pierre Reverdy. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

Una de las influencias más proclamadas por Pizarnik es *El alma romántica y el sueño* (1939), donde Albert Béguin rastrea las fuentes ocultistas de los románticos alemanes y los poetas franceses. Libro favorito que leyó traducido al castellano, releyó en francés y subrayó con intensidad. Poco o nada se dijo de un ensayo posterior de Béguin que es parte de la biblioteca secreta de Pizarnik: *Poésie de la présence. De Chrétien de Troyes a Pierre Emmanuel* (1957). "Poésie et mystique", "Le rêve et la poésie", "Poésie et occultisme" son algunos de los capítulos fichados en el cuaderno verde. Pizarnik copia en francés versos o estrofas de los poemas que el autor cita profusamente mientras que traduce y glosa las hipótesis y análisis que le interesan: la imagen del poeta errante, la del poeta como mago y vidente, los vasos comunicantes entre el conocimiento poético y el esoterismo, la idea de la palabra poética como medio de restaurar el sueño de una Edad de Oro y, sobre todo, la relación entre pintura y poesía, a la que remite la mayoría de sus anotaciones: "Poesía del objeto. Después de Reverdy, Ponge y Tardieu. / Hacer existir al objeto: he aquí la más estrecha relación entre la pintura y la poesía". "Le poète doit être celui

qui a appris à voir ou qui en a reçu le don inné... avant d'être celui qui sait parler".[3] En este contexto, Pierre Reverdy se revela como un faro oscuro de su poesía. "Yeux inconnus", "Le coeur tournant", "A pic", "Dans ce désert" —que Béguin cita y Pizarnik transcribe— podrían haber sido escritos por ella.



Diario de junio de 1968 - julio de 1969, con anotaciones sobre El Bosco, Nerval, Borges y otras lecturas, y reflexiones sobre su propia escritura. APP, B. 2, f. 7, PUL.

Poésie de la présence agrega una pieza más —la de la poesía visual— al rompecabezas de genealogías de Pizarnik. O tal vez sea más exacto decir que reorganiza las genealogías existentes. Según la nueva distribución, Reverdy, Apollinaire, Huidobro, Mallarmé y Ponge forman una constelación de poetas que tiene a Bachelard, a Béguin y de nuevo a Reverdy como marco teórico. Esta es "la crítica que me interesa y que quisiera, adaptándola, aplicar posteriormente a la literatura escrita en mi propio idioma", afirma. El conjunto supone un desplazamiento de la linealidad discursiva, cargada de sentido e intelecto, hacia el objeto plástico. De Reverdy proviene la definición de imagen entendida como contacto entre realidades distintas y distantes que luego adoptarán los surrealistas. Con Bachelard descubre la poética del espacio, la ensoñación de la materia y la noción de dinamismo, que adopta como precepto: "Prolongar inconmensurablemente el poema 'Moradas' [...] con ayuda de Bachelard". Y la particular lectura que hace de *Poésie de la présence* le permite deconstruir el mito romántico de la originalidad pura y concentrarse en la lengua como materia expresiva, columna vertebral en torno a la que quiere hacer girar las visiones iridiscentes de su poesía:

> En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño.

[3] "Poeta debe ser el que ha aprendido a ver o el que ha recibido el don innato para ello... antes de ser el que sabe hablar".

Como heredera del jardín prohibido del romanticismo, Pizarnik fue la última encarnación del poeta moderno. Con ella culminó una tradición agónica y malditista y se cerró para siempre un mundo. Pero también con ella se abrió, en Argentina, un campo de experimentación artística divorciado del mito romántico de la originalidad pura. En su obra conviven dos lealtades en disputa: la que defiende una concepción sacrificial del arte, cuyo estigma alentó hasta sus últimas consecuencias, sembrando contraseñas autorreferenciales en cada uno de sus escritos, y una nueva fascinación por la vanguardia, caracterizada por su alta conciencia de que ningún artista es el único autor de lo que escribe. Equilibrio complejo y frágil que Miguel Dalmaroni condensó magistralmente en un solo sintagma: "Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik". Según Aira, la innovación comienza cuando el escritor reúne el valor de renunciar a los maestros que más ama, a los que está condenado a seguir amando hasta el final. "Se cerró el sol, se cerró el sentido del sol, se iluminó el sentido de cerrarse". Pizarnik abre o ilumina una concepción de la literatura como juego combinatorio y del artista como *bricoleur* intelectual. "Daba lo mismo que nuestras lecturas anteriores hubieran sido Rubén Darío o César Vallejo o Rimbaud, ella nos daba la fórmula con la que eso podía volver a hacerse, con un máximo de rigor y elegancia", concluye Aira.



Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972. Ejemplar dedicado por el autor. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

Para la tradición de "la joven guardia", construida en torno al "surrealismo innato" de Pizarnik, la invención jamás responde a esfuerzos individuales. Lo nuevo es impersonal, "está en el aire" y emerge del horizonte de sentido de una época específica y de una cultura determinada. Lo único que puede hacer el artista es firmarlo. El germen de estas tesis aparece en *El Cielo*, publicación periódica fundacional de la nueva perspectiva teórica y punto de encuentro entre sus jóvenes directores, Carrera y Aira, y Alejandra Pizarnik. Los textos poéticos que Pizarnik publica para impulsar el proyecto de sus amigos vertebran los tres números de la revista, aparecidos entre 1968 y 1969. Su escritura irradia un conjunto de tópicos, lecturas, cadencias, palabras y expresiones que resuenan de formas diversas a lo largo de sus páginas. Según Carrera y Aira, el principio constructivo, discursivo y formal de la poética de Pizarnik articula el relato heterogéneo y

Borges - poemas - Lenguaje exacto, conceptual. Lo valioso de estos poemas consiste en que Borges mira como nadie. De allí los conceptos novedosos, profundamente originales. ¿Es esto poesía? Tal vez. Lo curioso es que sus poemas parecen maravillosas traducciones — tal vez porque los poemas traducidos evidencian sobre todo los conceptos — y a veces transforman en concepto lo que en el original era una imagen. Borges da siempre con la palabra justa. Y ello irrita, cuando esa palabra es justa por su sonido o sentido (ej. "terror desagradable que usurpa todo el alma") ¡Sí!

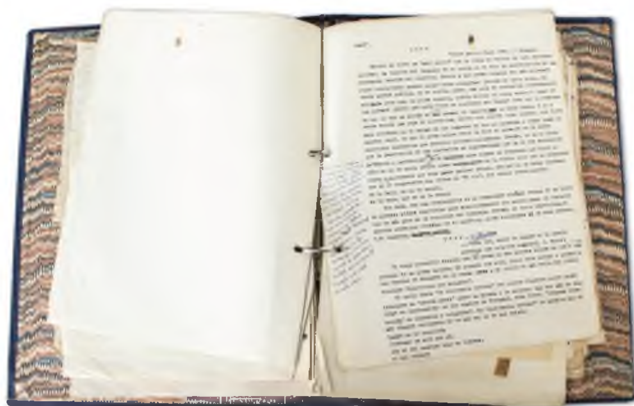
Reflexiones de Pizarnik sobre los poemas de Jorge Luis Borges escritas en el cuaderno verde. Colección Ivonne Bordelois. El énfasis puesto en la mirada revela puntos de contacto con los análisis de Cozarinsky acerca de Borges y el cine.

plural que identifica a la revista. Un principio que no se evidencia en su propuesta gráfica, pero podría considerarse que *El Cielo* realiza una "intervención" en el sentido vinculado a las artes plásticas, es decir, una acción que modifica el espacio en y sobre el que se produce, volviendo a hacerlo visible, transformándolo materialmente y reconfigurando su sentido.

Otro colaborador de la revista fue Edgardo Cozarinsky, quien por su formación y trayectoria disponía de recursos provenientes de las artes combinadas. Pizarnik compartió con él la predisposición para destacar el aspecto plástico de la literatura, su potencia para producir imágenes altamente expresivas mediante una sintaxis no lineal, hecha de recortes y de materiales diversos que no disimulan su naturaleza de restos.

De las premisas anteriores parte la llamada "poesía objetivista" de nuestro país cuando piensa la escritura a través de la metáfora de la filmación, es decir, de la mirada, y al poeta como camarógrafo que monta "tomas" de una realidad registrada sin filtros estetizantes. Se suele ubicar a Pizarnik en las antípodas de la poesía dominante en los sesenta —la poesía social o politizada, antecedente del objetivismo poético— por su marcado carácter antinarrativo y su lirismo concentrado. Más allá de los debates sobre las distintas corrientes de la poesía argentina contemporánea, en la poética de Pizarnik hay un esfuerzo insoslayable por registrar y convalidar la prosa del mundo, con sus goznes oxidados y su desencanto: "Una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo".

Pizarnik archivista



Carpeta "Ensayos". Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

Los papeles de Pizarnik donados a la Biblioteca Nacional revelan que su forma de trabajar se caracteriza también por el empleo de técnicas afines a la institución en la que terminaron. Extractar, recortar, pegar, etiquetar, clasificar y montar llevaban para ella la marca genuina del escritor. Siguiendo las huellas de su proceder como archivista, advertimos que los textos publicados son apenas la fracción que se asoma del iceberg. Bajo la superficie hay enormes masas de materiales preparatorios: bosquejos, diagramas, despliegue de campos lexicales, reservorios de citas, resúmenes bibliográficos, fichas de vocabulario y de gramática. La inspiración —o la cruzada contra la dispersión— exige esa abundancia de recursos en los que lo pragmático se equilibra con lo estético.

Materiales de trabajo y de archivo. APP, B. 8, f. 13 y B. 4, f. 8, PUL.

Pizarnik fue, además, archivista de su propia obra, aunque el cálculo estratégico con el que dejó organizados sus papeles contrasta con sus versos lapidarios, su prosa confesional y su mito trágico. El reverso de las complejas estrategias de autofiguración autoral condensadas en el





OLGA OROZCO
O LA POESIA COMO JUEGO PELIGROSO

Zona Franca

ALEJANDRA PIZARNIK

"personaje alejandrino" —como decía irónicamente, en alusión a la leyenda negra que ella misma alentaba— es este perfil de escritora profesional. Ana Becciu, editora y albacea de la poeta, y Olga Orozco, referente y amiga, fueron quienes se ocuparon de los papeles del departamento de la calle Montevideo, donde Pizarnik había vivido sus últimos años. Becciu reconoce que los hallaron "muy bien ordenados en los anaqueles de la parte inferior de la biblioteca, metidos en cajoncitos y ficheros: todo perfectamente etiquetado y dispuesto".

Manuscritos, pruebas de imprenta, recortes de prensa y recensiones críticas de sus publicaciones fueron cuidadosamente clasificados con una precisión que da cuenta de su voluntad de componer una imagen de escritora. Algunos ejemplos: en la carpeta "Ensayos" hay dactiloescritos corregidos a mano de entrevistas, traducciones, reseñas y ensayos aparecidos en revistas nacionales y extranjeras como *Sur*, *El Nacional*, *El Corno Emplumado* y *Testigo*. Muchas veces acompañó estos textos con las publicaciones correspondientes. En la carpeta "Notas sobre A. P." se encuentra el original del texto que Enrique Pezzoni escribió para la presentación de *Extracción de la piedra de locura*, mecanografiado en una hoja verde agua, y la tarjeta de invitación al evento, que tuvo lugar en la Galería Bonino.





Recortes de prensa sobre su figura y su obra. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

"Quiero leerme y romperme"

En ocasiones, las huellas de la lectura de Pizarnik no son subrayados o anotaciones marginales en los escritos ajenos sino agujeros. Palabras, frases y versos fueron extirpados de su contexto e injertados luego en otros cuerpos textuales —intactas las implicancias sensuales del término—. Son casos extremos en los que los principios constructivos exhiben su violencia.



Imagen reproducida en la tapa de Gabriel Rouchès, *Lucas Cranach l'Ancien: 1472-1553*, Paris, Les Editions Braun, 1951. Colección Alejandra Pizarnik, Sala Americana, BNM.

María Negroni ha insistido en que *La condesa sangrienta* es una reflexión alucinatoria sobre el acto de escribir. En este texto saturado de personajes lujuriosos y escenas de fino desamparo, el "palacio de papel" se vuelve castillo de la escritura. Catálogo de imágenes tenebrosas o collage de ruinas, *La condesa sangrienta* estimula la glosa y la construcción de un cadáver exquisito, es decir, textual. En esta clave, Erzsébet Báthory, álter ego de la escritora, persigue vírgenes como quien busca palabras para decir lo indecible; los poemas metaforizan sus intentos de captura, tentativas que logran congelar apenas un destello antes de que la vida se apague en los ojos de las muchachas; los subsuelos funcionan como repositorios de imágenes o textos a robar, y el lector como cómplice de la confabulación entre escritura y crimen. La comparación funciona porque Erzsébet, que escribe con sangre en su túnica blanca, pasa de la melancolía y la insatisfacción a la exaltación significante; es una enamorada de sus proezas pero también de su propio suplicio. Un monstruo intoxicado de pasión caníbal. Como el amor, la escritura tiene lo hermoso y lo atroz de toda fusión sin límites. En esta fusión cuerpo y corpus, estilete y soporte, contenido y forma, torturadora y torturada son una y la misma: "llegado el instante de escribir un poema, no soy más que una humilde muchacha desnuda". Ya lo había dicho Truman Capote: cuando Dios le entrega a alguien un don, le entrega también un látigo, y el látigo es únicamente para autoflagelarse.

Alejandra Pizarnik. Entre la imagen y la palabra pretende reproducir el laboratorio de la escritura pizarnikiana, sala de montaje donde se despliegan los materiales con los que construye su obra y los principios de su poética. Una puesta en escena que abre el campo de su operación teórica y estética, articulada en un continuo deslizamiento entre dos lenguajes.



alejandra

je me rappelle le vert, le lilas, le
et le vent, mais je ne me rappelle



gris, le parfum, la chanson
pas ce qui a dit l'ange.

Carta de Pizarnik a Silvina Ocampo, tinta sobre papel.
APP, B. 9, f. 5, PUL.

Alejandra Pizarnik en sus manuscritos: hacia una radiografía de la creación

Mariana Di Ció

Nada más bello que un bello borrador [...]
Ahí está la verdadera Génesis... Epopeya de lo Provisorio.

Paul Valéry

Exhibir la letra

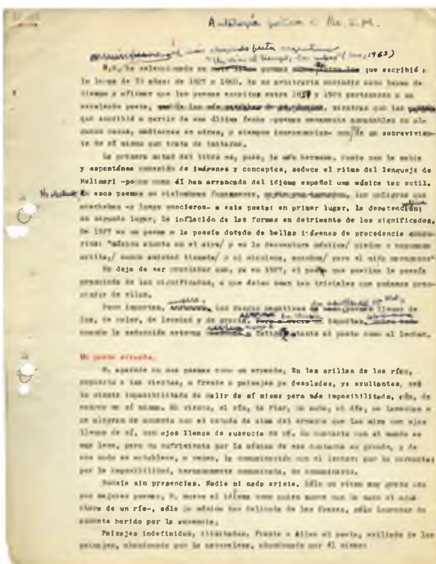


¿Cómo captar, en la mesa del escritor, el primer acto de su esfuerzo intelectual? ¿Cómo graficar sus impulsos, sus dudas y variaciones, sus marchas y contramarchas? ¿Cómo dar cuenta, en definitiva, de aquel lugar en que se cruzan su mirada y su mano, en que se inscribe, línea a línea, el duelo entre el espíritu y el lenguaje? Estas son algunas de las preguntas que formula Paul Valéry en el prefacio al catálogo del *Museo de la literatura*, una muestra que se proponía representar, en el marco de la Exposición Internacional de París de 1937, "la expresión del pensamiento". Ante la paradoja museográfica de tener que dar cuenta de la escritura en movimiento a través de la exhibición de manuscritos que, casi por definición, petrifican un momento determinado en el proceso de creación, surge la necesidad de revalorizar el taller o la "escena" de la escritura y, por consiguiente, también el proceso que conduce a ella.

Páginas 32 y 33: *Grattage* de Alejandra Pizarnik firmado y con anotaciones manuscritas en francés. APP, B. 9, f. 22, PUL.

El interés del público por aquello que dará en llamarse "manuscrito de autor" se vuelve moneda corriente a fines del siglo XIX, impulsado entre otros motivos por las nuevas técnicas de reproducción y en particular el auge del facsímil. Aunque las circunstancias intelectuales e históricas hacen que la fetichización del objeto "original" vaya entrelazándose progresivamente con nociones como "trabajo intelectual", "propiedad intelectual" o "derecho de autor", lo cierto es que cuando el público accede por primera vez a esta "exposición de letras", no solo tiene la sensación de estar ante un tesoro cuyo valor derivaría de cierto culto romántico del individuo (el manuscrito autógrafo tendría un valor singular por haber sido tocado por la mano de un escritor consagrado), sino que el manuscrito aparece ya como prueba material e irrefutable del trabajo del escritor.

"De pronto me admiro de todo lo que hice. De mis papeles. Algún día van a estar en el museo (de un instituto psiquiátrico). A su lado habrá un cartel: Papeles de una enferma de diecinueve años", escribe Alejandra Pizarnik en su diario, el 28 de julio de 1955. Más allá de la evidente humorada y del tono burlón para consigo misma, llama la atención la temprana conciencia de estar constituyendo una obra, incluso si es percibida, o mejor dicho presentada, como si fuera ajena. Son también numerosas las oportunidades en las que se refiere a la destrucción de sus manuscritos ("Ayer he roto alrededor de cien poemas y prosas. He quedado asombrada de mi falta de calidad poética, mis gritos, mi exasperación. Hay que empezar de nuevo. Además, me quedan doscientos poemas más que seguramente romperé", escribe el 19 de febrero de 1959), aunque la importante cantidad de notas de lectura, papeles preparatorios y borradores con los que contamos indicaría, por el contrario, una tendencia a conservar la mayor parte del material, ya sea para futuras utilizaciones o no.



"Antología poética de Ricardo Molinari", dactiloescrito corregido a mano. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

Si bien todo escritor escenifica en mayor o menor medida su actividad creadora (muchos de los cuadernos de lo que se ha dado en llamar los "diarios" de Pizarnik son, en realidad, producto de una selección y reescritura de diarios anteriores), es interesante notar hasta qué punto Pizarnik fomenta dos imágenes de autor virtualmente contradictorias, pero que en cierta medida reproducen la ambivalencia que ha acompañado la valoración social —y económica— del manuscrito como capital simbólico. Por un lado, presume de un considerable trabajo poético mientras que, por otro lado, abunda en afirmaciones que aluden a la escritura automática: "el viejo sueño de mis cinco años: un lápiz que supiera sumar, restar y dividir, que conduciría mi mano pasiva. Corregir el poema es abolir su energía. Mi primer libro de poemas automáticos" (3 de enero de 1964). Es decir que, junto a una voluntad de poner de relieve el carácter arduo y sacrificado del oficio de escribir, cuya materialización más clara sería esa masa de papeles acumulados, plagados de correcciones, proyectos inconclusos, material preparatorio, Pizarnik insinúa, en simultáneo, la existencia de un ímpetu creador irrefrenable, que no estaría sujeto a su voluntad, sino que la acercaría, ante todo, a una escritura "inspirada" o "iluminada".



Tapa del cuaderno "Palais du vocabulaire 1". APP, B. 4, f. 7, PUL.

Aunque el valor de un manuscrito no tiene relación directa con la cantidad de correcciones, borraduras o reescrituras que contiene, lo cierto es que los papeles de trabajo y las pruebas de galera funcionan como dispositivos que al exponer las tachaduras, los agregados, las reescrituras o correcciones marginales permiten hacer visible una serie de operaciones (textuales o no) que conducen o acompañan la escritura y materializan los tormentos y la voluptuosidad de la creación a medida que se va desarrollando. En otras palabras, el análisis de esas huellas que persisten en el papel permite entrever la intensidad de los mecanismos de "fabricación" de la obra, el modo en que el andamiaje verbal se va poniendo en marcha hasta llegar a erigirse en texto; el modo en que el autor va modulando a su gusto la legibilidad o la opacidad de lo que escribe.

Los textos suspendidos

Escribo consciente de la provisoriedad de mi texto; escribo mientras una voz me dice: "Esto es malo por ahora. Algún día será bueno".

Diarios, 9 de junio de 1963

Un manuscrito es, entonces, un entramado de huellas que dan cuenta de los movimientos de la pluma, de la intensidad del flujo de la tinta, de las falsas partidas, de los tropiezos y titubeos que se esconden detrás del *ductus* o la "mano" del escritor. Probablemente uno de los primeros aspectos que llaman la atención de quien consulta los archivos de Alejandra Pizarnik sea la exuberancia de papeles y de cuadernos de todo tipo, así como la utilización inesperada y lúdica de los soportes que Pizarnik interviene mediante etiquetas y rótulos, o el pegado de recortes, figuritas infantiles o papeles de diferentes orígenes y texturas; todo esto combinado con una enorme libertad en cuanto a la disposición de los textos y los dibujos en el espacio de la página en blanco. También es asombrosa su volubilidad en el uso de colores e instrumentos de escritura: lápiz negro y de color, lapiceras, biromes, marcadores de distintos grosores y el uso de al menos dos máquinas de escribir que le permitían no solo alternar fuentes y estilos, sino también introducir, mediante un cambio de cinta, tonalidades como el rojo, el verde, el turquesa, capaces de romper la monotonía de una escritura en blanco y negro. Es famosa su máquina de escribir en letra cursiva que, al acercarse a la escritura autógrafa, parece subrayar la adecuación entre los instrumentos elegidos y su propia escritura: "Tu máquina de escribir me da envidia. He visto muchas tipografías que imitan las antiguas caligrafías —totalmente desaparecidas porque ahora cuando uno dice 'qué linda letra' es porque, grafológicamente inconsciente, pretende ver las cualidades del *scriptor*— pero nunca una letra como la de la tuya. Como es tan parecida a tu letra, pienso que se trata de una máquina de escribir a



Fotografía: Lucrecia Plat.

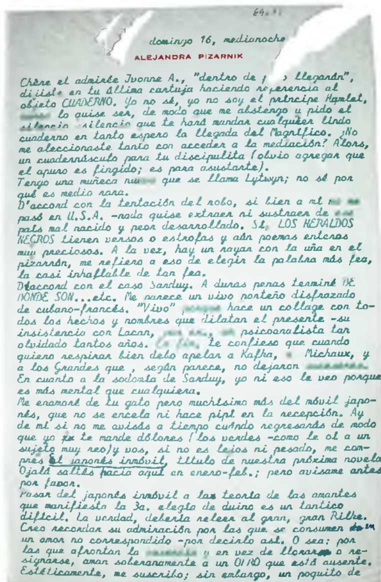


mano", enfatiza Héctor Bianciotti en una carta del 6 de septiembre de 1970 que se conserva en el Fondo Pizarnik de la Universidad de Princeton (Estados Unidos).

Lejos de ser anecdótica, esta fascinación de Pizarnik por los objetos de papelería y por los instrumentos de escritura incide al menos de manera fantasmática en la creación y da cuenta de cierta necesidad de "subyugar" la materia para poder apropiarse de ella: "Quisiera prescindir del pizarrón, pero mi concentración es demasiado precaria" (22 de junio de 1969). Una fuerte propensión hacia la visualidad, una necesidad de poner literalmente de relieve la escritura misma y de exaltarla en toda su plasticidad se refleja en las mil y una variaciones de los soportes e instrumentos elegidos. Tanto la presencia de instrucciones para orquestar la puesta en limpio de la escritura (en los márgenes de muchos manuscritos encontramos, por ejemplo, indicaciones como "pasar" o "*machine*", cuya función es indicar, a modo de recordatorio, que el texto debe ser transcripto a máquina) como los restos de marcas de cinta adhesiva y las huellas de ganchitos dan cuenta de estrategias para fijar los textos sobre diferentes superficies y, en última instancia, potenciar la visualidad de la escritura, aspecto que también aparece explícitamente en su metadiscurso: "Me gusta el lenguaje exacto, *le mot juste*, las cosas correctas, terriblemente visibles y que se levantan como se levantan del papel las letras del poema de Quevedo que acabo de releer" (carta a Rafael Squirru, 2 de febrero de 1970).

De manera general, la correspondencia suele ser un espacio especialmente fértil para explorar esta dimensión plástica de las letras, dado que la minuciosa elección y ornamentación de los soportes destinados a la comunicación con los otros se combina con cierta espontaneidad en el fluir de la pluma. Así, por ejemplo, la cuarta página de una carta manuscrita dirigida a Silvina Ocampo ("para Sylvette") constituye un hermoso ejemplo del uso del espacio plástico que hace Pizarnik: sobresaturado y anárquico, ajeno a toda linealidad, el texto convive

Carta de Alejandra Pizarnik. Colección Ivonne Bordelois.



64. 81

domingo 16, medianoche

ALEJANDRA PIZARNIK

Chère et admirée Ivonne A., "dentro de [illegible] llegarán", dijiste en tu última cartuja haciendo referencia al objeto CUADERNO. Yo no sé, yo no soy el príncipe Hamlet, [illegible] lo quise ser, de modo que me abstengo y pido el silencio -silencio que te hará mandar cualquier lindo cuaderno en tanto espero la llegada del Magnífico. ¿No me aleccionaste tanto con acceder a la mediación? Alors, un cuadernáculo para tu discipulita (olvio agregar que el apuro es fingido; es para asustarte).
Tengo una muñeca nu[illegible] que se llama Lytwyn; no sé por qué es medio rara.
D'accord con la tentación del robo, si bien a mí [illegible] pasó en U.S.A. -nada quise extraer ni sustraer de [illegible] país mal nacido y peor desarrollado. Sí, LOS HERALDOS NEGROS tienen versos o estrofas y aún poemas enteros muy preciosos. A la vez, hay un rayar con la uña en el pizarrón, me refiero a eso de elegir la palabra más fea, la casi inhallable de tan fea.
D'accord con el caso Sarduy. A duras penas terminé DE DONDE SON...etc. Me parece un vivo porteño disfrazado de cubano-francés. "Vivo" [illegible] hace un collage con todos los hechos y nombres que dilatan el presente -su insistencia con Lacan, [illegible] psicoanalista tan olvidado tantos años. [illegible] te confieso que cuando quiero respirar bien debo apelar a Kafka, [illegible] Michaux, y a los Grandes que , según parece, no dejaron [illegible]
En cuanto a la sodomía de Sarduy, yo ni eso le veo porque es más mental que cualquiera.
Me enamoré de tu gato pero muchísimo más del móvil japonés, que no se encela ni hace pipí en la recepción. Ay de mí si no me avisás a tiempo cuándo regresarás de modo que yo te mande dólares (los verdes -como le oí a un sujeto muy reo) y vos, si no es lejos ni pesado, me comprés El japonés inmóvil, título de nuestra próxima novela Ojalá saltés hacia aquí en enero-feb.; pero avisame antes por favor.
Pasar del japonés inmóvil a la teoría de las amantes que manifiesta la 3a. elegía de duino es un tantico difícil. La verdad, debería releer al gran, gran Rilke. Creo recordar su admiración por las que se consumen en un amor no correspondido -por decirlo así. O sea: por las que afrontan la [illegible] y en vez de llorar o resignarse, aman soberanamente a un OTRO que está ausente. Estéticamente, me suscribo; sin embargo, un poquito de

con figuras ligeramente infantiles y aparece literalmente dado vuelta. Si no queda claro por dónde comenzar a leer o siquiera tomar la página, lo cierto es que primero la vemos y recién después la leemos, por lo que el manuscrito se percibe como una totalidad, donde lo visual importa casi más que lo textual. La urgencia y la fluidez de la escritura a mano alzada se combinan así con ideas y dibujos que se van agregando conforme surgen en el espíritu de quien escribe (saludos a Marta y Adolfo Bioy, nombres de tiendas y demás "instrucciones" parisinas...); a las diversas tintas de colores con que se resaltan ciertos pasajes se añade el dibujo de un ave junto a una inscripción obliterada en francés (*Fais-moi cygne*; textualmente: "Hazme cisne") que, por su homofonía con una expresión muy frecuente (*Fais-moi signe*: "Dame noticias"), no solo es un modo de reclamar sutilmente respuesta, sino también de establecer o acentuar cierta complicidad entre ambas escritoras.



Página de guarda de *Extracción de la piedra de locura* con dedicatoria manuscrita de Pizarnik a Silvina Ocampo. Fondo Silvina Ocampo - Adolfo Bioy Casares, Sala del Tesoro, BNMM.

Además de la importancia otorgada a la dimensión gráfica de los manuscritos, la obra de Pizarnik se construye a partir de dispositivos que refuerzan la movilidad de los textos y sugieren el carácter provisorio de la escritura en gestación. Esta revalorización del trabajo preparatorio implica una ampliación de la noción de obra, que incluye en un mismo plano de igualdad las versiones descartadas y el texto publicado, cuya preeminencia se invita a discutir o por lo menos cuestionar. También el tiempo de creación y el trabajo preparatorio quedan invisibles, reabsorbidos en la obra y sin embargo operando desde las sombras para otorgar mayor densidad a los textos.

Por otra parte, los archivos muestran no solo que, en sus estadios más tempranos, las fronteras genéricas son extremadamente lábiles (un texto puede surgir como prosa y metamorfosearse en verso a medida que el lenguaje se va volviendo cada vez más acendrado, o alternar entre prosa y teatro), sino que los mismos límites de la obra se

van volviendo borrosos, en tanto las prácticas de creación, de corrección y de reescritura se confunden entre sí y se entremezclan con la documentación previa o con las reflexiones metapoéticas que podemos encontrar en cartas y diarios íntimos: "Mi trabajo consiste en desaprender a ver y en hacer o tratar de hacer poemas que también es aprender a ver", escribirá, por ejemplo, a Ana María Barrenechea en una postal sin fecha enviada desde París.

Aproximación a las sombras de la escritura

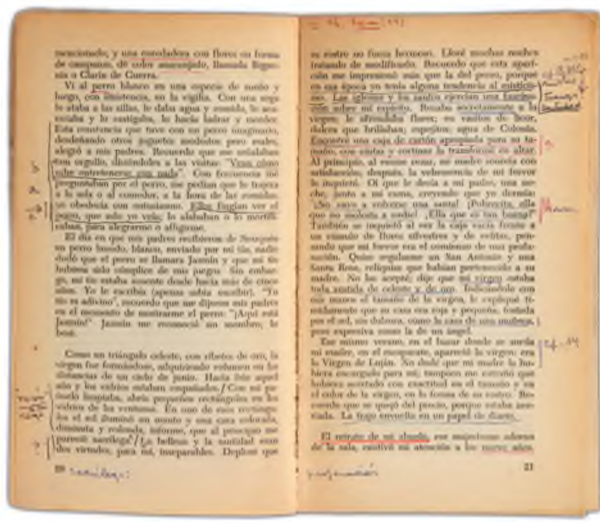
Enmudecida. Las sombras presentan similitud con una radiografía borrosa. Las sombras que despiertan al contacto de mi pluma.

***Diarios*, 10 de agosto de 1955.**

Desbordantes de tintas de colores, las páginas de los cuadernos correspondientes a las notas de lecturas son particularmente valiosas para acceder al reverso de la escritura. Hay, en especial, algunos cuadernos donde quedan materializados los mecanismos de composición más habituales en Pizarnik: una serie que la autora identificó en la tapa mediante el rótulo "PV", que designa al *Palais du vocabulaire*, un *Palacio del vocabulario* cuya arquitectura descansa en el mecanismo de la reescritura o reproducción de textos de otros. Estos cuadernos funcionan en correlato con los libros leídos por Pizarnik, puesto que recogen mayormente citas de otros autores, ya sea copiadas a mano o a máquina, o bien pegadas en papelitos de diversos tamaños y texturas. Tal como podemos comprobar al estudiar los ejemplares de su biblioteca personal que hoy conforman el Fondo Pizarnik de la Biblioteca Nacional, en los márgenes de algunos de ellos encontramos las siglas "PV", mediante las cuales Pizarnik identifica algunos pasajes seleccionados para su posterior transcripción a los cuadernos.

PV (*Palais du vocabulaire*). Anotación manuscrita de Pizarnik en su ejemplar de *A través del espejo*, de Lewis Carroll. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

vicio. Sobre todas las cosas quebradizas o dudosas u oscuras, dejo caer mi velo. Por consiguiente, no
PV reveles, no hables. ¡Piedad, oh piedad!"
Aquí retumban las trompetas.
"¡Véte, Pureza! ¡Pureza, véte!"



Si la alteridad aparece ya en el nombre elegido para estos cuadernos —homenaje apenas velado a su amigo André Pieyre de Mandiargues, en cuya novela *Marbre ou les mystères de l'Italie* encontramos un *Palais du vocabulaire*—, es interesante ver que el sintagma admite dos lecturas, puesto que en francés el término *palais* designa tanto a un palacio como al paladar. Si el palacio remite al lugar donde se aloja la nobleza, el paladar es un recinto donde, antes de su deglución, se almacenan, provisoriamente, los manjares en vías de fraccionamiento y desintegración. Una entrada del *Diario* en que se alude a la lectura como una forma del engullir y un fragmento de una larga carta de julio de 1971 dirigida (pero no enviada) a André Pieyre de Mandiargues en que Pizarnik emplea el término *palais* en su acepción orgánica corroboran que, además de ser plenamente consciente de la polisemia de esta locución, también la explotaba.

El sintagma plasma, entonces, una concepción "orgánica" (en el sentido de desmenuzamiento léxico) y a la vez "material" del lenguaje, que encontramos más intensamente en la última etapa de su obra ("la casa del lenguaje", "la casa del canto" o aquel "espléndido palacio de papel de las peregrinaciones infantiles"), así como en otros textos de publicación póstuma, tales como "Casa de citas",

donde propone una mirada irónica e irreverente sobre esta operación intertexual. Verdadera *maison close* —casa de citas o prostíbulo— donde conviven la Biblia y el calefón, el *Palacio del vocabulario*, aunque en realidad toda su obra, se edifica en gran medida mediante la acumulación de estos papeles y cuadernos donde confluyen todo tipo de palabras, papeles y recortes.

Al albergar textos propios y ajenos, estos cuadernos fomentan un diálogo con la tradición y a su vez funcionan como lugar de aprendizaje y entrenamiento. De manera similar a aquellos aprendices de artistas que copian las obras maestras de sus antecesores para ejercitarse y aprender la técnica, Pizanik copia, literalmente, versos o fragmentos que por algún motivo piensa que podrán serle útiles luego; hace convivir sin tapujos todo tipo de palabras ajenas con citas, recortes, apuntes y comentarios de lectura: "Deseo emprender un vasto plan de lecturas. Pienso que mi *Palais du vocabulaire* es una excelente idea. No importa si hasta ahora no he descubierto de qué manera puede servirme. Pero es excelente como ejercicio de sensibilización del idioma" (1º de marzo de 1970).

Esta suerte de "limbo textual" que es el *Palais du vocabulaire* materializa la apropiación y distorsión que sufren las palabras, tanto propias como ajenas; vuelve palpables las transmigraciones de versos y sintagmas que en ocasiones encontramos metamorfoseados en su obra por medio de alusiones, guiños, parodias y otros mecanismos de reescritura, al tiempo que subraya el carácter fluctuante y móvil de su escritura. Quiero decir: además de albergar la materia textual, estos cuadernos también cristalizan operaciones propias del proceso creativo de Pizarnik (el escamoteo de las fuentes, el borrado o la disimulación de ciertas referencias contextuales, la migración y el desplazamiento de sintagmas "prefabricados", casi como si se tratara de *ready-mades*...), de modo tal que no solo vuelven tangibles la inmensa documentación previa y la lógica intertextual que animan la escritura de Pizarnik, sino que también ponen de manifiesto la heterogeneidad enunciativa y reflejan, metonímicamente, la estética de lo híbrido, de lo compuesto, de lo disímil, propia de esta selección y "reacondicionamiento" del lenguaje en su sentido más material.

El pecado mortal, de Silvina Ocampo. Páginas subrayadas y anotadas para escribir "Dominios ilícitos", reseña crítica del libro publicada en el nro. 311 de la revista *Sur*, marzo-abril de 1968. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

~~La echadora de suertes~~

~~o su última vez~~

Cuidado con la pintura

Un busto de Saturno se levantaba a la entrada del jardín. Las emisiones que de los agujeros faciales salían eran negras, pero tres sochantres reunidos a su alrededor las pintaban de rojo. A H. esto le pareció muy curioso, y se acercó a ellos para ver cómo lo hacían, para saber por qué lo hacían. En aquel momento oyó que uno de ellos le decía al otro:

— Me has manchado de pintura, te voy a matar. Nadie me descubrirá: pues las manchas de pintura proceden indubitablemente a la ocultación de la identidad.

"Cuidado con la pintura", manuscrito con correcciones. APP, B. 7, f. 7, PUL.

El enfoque genético se propone como un punto intermedio entre el prisma romántico, en que la biografía se vuelve único motivo y explicación de la obra (cristalizado, por ejemplo, en sintagmas tales como el consabido "genio y figura"), y el cambio radical de postura que inaugura el estructuralismo, que considera el texto como una entidad totalmente emancipada e independiente de su autor y de su historia, casi como si hubiera surgido por generación espontánea. En ese sentido, además de acercar al público un material hasta ahora reservado a los especialistas, esta exposición, cuyo centro son los manuscritos, papeles de trabajo y dibujos de Alejandra Pizarnik, es también una invitación a leer de otro modo las obras que ya conocemos, entendiéndolas como un sistema orgánico y en permanente movimiento, que incluye lecturas, esbozos, diversas etapas de la textualización y de la corrección; en suma, un sistema que rebasa y al mismo tiempo fertiliza los límites del texto publicado. Porque desplazar el foco de atención del sujeto biográfico hacia el teatro de la escritura, hacia aquello que Louis Hay llama la "escritura viva", permite no solo evitar el sesgo autobiográfico o las lecturas teleológicas que tantas veces han obstaculizado u opacado un acercamiento más cabal a la obra de Pizarnik, sino también echar por tierra la engañosa idea de una escritura "automática" o "instintiva". En diálogo con la ambivalencia y la inestabilidad características de la lógica y de la estética del manuscrito, esta mirada a contraluz de la escritura restituye a los textos de Alejandra Pizarnik su luz propia y su voz tan singular. Una mirada a contraluz que nos permite descubrir, a través de la filigrana de su escritura, la fascinante caligrafía de sombras con que escribe su obra llena de trabajos y de noches, tal como ella misma parece sugerirlo a través de la voz de uno de los personajes de "Los perturbados entre lilas": "No necesito sugerencias acerca de probables epílogos. Estoy hablando, o mejor dicho, estoy escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia".

DESPUES DEL DILUVIO

Asentada que fue la idea del Diluvio.

Una liebre se detuvo entre las matas y las movedizas campánulas y elevó su plegaria al arco iris, a través de la tela de araña.

¡Oh las piedras preciosas que se ocultaban! ¡Las flores que entonces miraban!

En la gran calle sucia, se establecieron las carnicerías y las barcas fueron lanzadas al mar, escalonado hacia arriba como en los grabados.

En lo de Barba Azul corrió la sangre: en los mataderos, en los circos, donde el sello de Dios palidece las ventanas. La sangre y la leche corrieron.

Los castores edificaron. Humearon los mazagranes en las tabernas. ^

Una puerta batió: en la plaza de la aldea, el niño hizo girar sus brazos, abarcando veletas y gallos de campanario, bajo el reluciente aguacero.

Madame X instaló un piano en los Alpes. La misa y las primeras comuniones se celebraron en los cien mil altares de la catedral.

^ En la gran casa de vidrios chorreantes aún, niños enlutados contemplaron las imágenes maravillosas.

Arthur Rimbaud, *Iluminaciones*, Córdoba, Assandri, 1951. Además de las páginas arrancadas, en el margen inferior tiene pegado un papel verde agua con un fragmento de texto omitido en la edición de Assandri. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.



Óleo sobre papel de Alejandra Pizarnik con dedicatoria "a Hugo". APP B. 9, f. 22, PUL.


a Hugo
alejandra



Alejandra y Remedios. "Debajo estoy yo"

Mariana Dimópulos



¿Se puede huir de una autora leyéndola? Acaso sí se pueda de una autora que habla de la huida, especialmente si habla de la huida de sí misma. Con su huida, también la nuestra quedaría consumada. Sin embargo, esta solución es un truco más entre los muchos del juego de espejos del lenguaje. Ante estos juegos del lenguaje, con todos sus poderes demiúrgicos, es mejor dar un salto y salirse. Salgamos entonces, huyamos de esa autora cerrando los ojos o cerrando su libro para siempre, haciendo que no exista. Ya está, nos hemos salvado.

Pero claro, esto es de vuelta un truco. De otro sombrero, y gracias a otra capa y a otra varita mágica, sale siempre el mismo conejo blanco.

Hay una tercera posibilidad para conseguirlo, una posibilidad que los seres humanos usamos desde hace milenios, al menos desde que medimos extensiones y trocamos objetos en diversas cantidades: la abstracción. Entonces, sometida a este proceso antiquísimo que ha producido la geometría de Euclides, la nomenclatura de Frege y los actuales algoritmos del amor, la autora y su obra se convierten en otra cosa, y el conejo al fin es nuestro de otra manera.

Llamemos así a la obra de Pizarnik: el conejo blanco. La confusión entre productora y escritura está justificada. Sus lectores estrictos —los lectores de sus poemas y punto— tienen a disposición los datos

Fotografía: Lucrecia Plat.

de esa subjetividad puestos a trabajar poéticamente y no mucho más. Esos datos y que la muerte llegó temprano a la autora y, al parecer, por mano propia.

Repasemos, enumerando, las formas de ese lenguaje y sus protagonistas. El yo del poema, del que tenemos constantes noticias, está envuelto en un proceso de huida paradójica; el yo quiere irse para quedarse; algo vive en ella que es ella y no es ella; ella es migrante de sí; el yo mora en otra parte que no es el yo, en lugares extraños en lugar de en sí mismo. Pero no solo huye, sino que llega, a veces, y llega para ver algo. Dado que el poema como forma está bajo el signo de la imposibilidad, esa visión también queda impedida, trabada y cuestionada. Y no solo la visión como actividad encarnada en los ojos, sino también lo que esos ojos ven. Un escepticismo pende sobre todos esos versos o frases, tan seguros de sí y tan cuestionados al mismo tiempo. Es probable que esto sea uno de los acertijos sobre los que están compuestos. Otra imposibilidad con aire paradójico es la del lenguaje mismo, y su formulación a veces socrática se enuncia en un "digo que no puedo decir nada". Los nombres no funcionan o no alcanzan; hay palabras que son féretros, son claves a descifrar; hay palabras con las que se entra en combate, hay palabras grandes, hay palabras buenas y malas; la lista es larga. Las palabras no hacen el amor sino la ausencia, dice el conejo blanco enunciando una antigua perplejidad. Es cierto que cuando decimos agua no bebemos agua, ni cuando decimos pan comemos pan, sino que representamos. Decir, ver y cantar son actividades predilectas, aunque las dos primeras se ubican especialmente bajo el signo de la dificultad. Frente a toda duda, el poema siempre canta, aunque no diga nada y aunque todo esté oscuro.

A esta serie de no ver y no decir se contraponen la de los colores —porque los ojos ven verdes, rojos y azules— y la de las cosas dichas y nombradas. De modo que hay otra serie donde las palabras dicen y los ojos ven. En una serie y en la otra, en la de poder y la de no poder, hay una estudiada economía (qué término ruin para hablar del poema).

Marc Chagall, uno de los pintores favoritos de Pizarnik por su intensa paleta de colores. En él se inspira un poema del que se conservan dos versiones en la Biblioteca de la Universidad de Princeton: "La muerte y la muchacha (Schubert)", publicada en *Textos de sombra y últimos poemas*, y "El ojo de la alegría (un cuadro de Chagall y Schubert)", compilada en *Prosa completa*. Ambas versiones hacen alusión a "una mujer verde abrazada a un unicornio y a una mujer azul abrazada a un gallo".





John Tenniel [illegible]

Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, ilustrado por John Tenniel, 1872.

Todo indica que el poema hace un uso limitado de las palabras y de las imágenes no porque tenga pocas, sino porque son tratadas con pinzas en el laboratorio de la poesía. Un puñado de palabras y tres o cuatro imágenes componen el pelaje áspero de este conejo blanco. Quienquiera que haya leído los poemas de Pizarnik con cierta atención lo habrá notado. Una y otra vez se habla del jardín, de las muñecas, de los colores, y se usan repetidamente algunas grandes palabras. Esta austeridad es intencional. Lo mismo la ausencia de metáforas, porque las metáforas, como su versión prosaica las comparaciones, hubieran dado lugar a una proliferación insensata de nuevas imágenes. Esta pobreza es como un pulido: hace que todo ese pelaje brille. Lo mismo la ausencia de comas, que solo a veces es perfecta, como "en esta noche en este mundo". La enumeración sin comas y los genitivos encadenados —"las palabras del sueño de la infancia de la muerte"— hacen de lo poco una fórmula multiplicadora. Así, el poema se infinitiza. Pero qué pretensión hablar del infinito y del poema.

Están los ojos que ven y no, y están las palabras que dicen y no. Estas dos preocupaciones del poema se combinan y se enfrentan no por casualidad. Opuestas, palabras e imágenes vienen desde hace siglos librándose una sigilosa batalla. Se debaten el dominio en los reinos del pensamiento, la verdad, la percepción, la comunicación. Hasta hace poco en nuestra historia occidental, las palabras triunfaban. Eran las palabras, sus combinaciones estructurales, su modo de referir el mundo, las que ofrecían una base para nuestra forma de entendernos; las ciencias, desde la antropología hasta la especulación sobre lo inconsciente, fueron durante al menos un siglo, impensables sin el lenguaje y sus condicionamientos. También la lógica tuvo su gran discusión con nuestros modos de enunciación, el formal y el cotidiano. Pero ahora el reloj marca un cambio de tiempo; suena una alarma. Ahora las imágenes nos interpelan, nos señalan y nos recorren constantemente. Tampoco esto es nuevo si nos atenemos a la visión como iniciadora del pensamiento. El ojo y el espíritu tienen una larga historia de amor. En otros tiempos creíamos que las ideas eran pequeñas imágenes guardadas en lo que por entonces se llamaba alma. La memoria, además, tiene un antiguo pacto con lo plástico y lo visible. Nos decíamos: si alguien piensa en una casa, no tiene una casa en la cabeza, sino solo la imagen de una casa, su representación. La unión entre la imagen y la idea es antiquísima en Occidente; somos bebedores de imágenes. Sin embargo, la formalización y la



Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, ilustrado por Ralph Steadman, 1973.



Remedios Varo, *Ruptura*, óleo sobre masonita, 1955.

matematización de la ciencia y de la naturaleza cambiaron brutalmente la idealidad de aquel casamiento; el saber, vuelto fórmula, y el lenguaje, vuelto el portador esencial de la verdad, hicieron temblar ese pacto por siglos. Ahora vemos cómo la némesis de las imágenes regresa y nos arrastra a una fascinación llena de centelleos y colores. Ahora son ellas, las imágenes, las que triunfan.

El sabio conejo blanco, por supuesto, no se dedica a la abstracción sino a la poesía. Su relación con la imagen no está inspirada necesariamente en la especulación. En la obra de Pizarnik encontramos más de una referencia a pintores y pinturas; sabemos que ella misma dio algunos paseos por la plástica y el dibujo. De entre los artistas referidos y aludidos en diversos documentos, hay una con la que las simpatías y correspondencias parecen especialmente vívidas. Un recorrido por la obra de la pintora Remedios Varo muestra toda una serie de coincidencias que hace pensar en una secreta hermandad entre ambas. La noche y la alucinación, los ojos abiertos a la sorpresa de lo cotidiano, los muros con rostros, y en general lo oscuro. Ante todo, sin embargo, está la presencia innegable de la pregunta por el yo y su constitución. Además, en los cuadros de Varo, todo es narrativo: la construcción de los personajes, el dinamismo de las escenas. Los títulos de sus pinturas son creaciones perfectas. Debe haber algún lugar en donde viven aquellos artistas que se permiten y que celebran esos cruces. En ese limbo ellas dos deben estar cerca, si no juntas. Pero en Varo esa pregunta por el yo, que se revela en la multiplicación de caras (asoma una cara del respaldo de la silla, se distinguen rasgos en



Remedios Varo, *Simpatía (la rabia del gato)*, óleo sobre masonita, 1955.



Remedios Varo, *Ojos sobre la mesa*, gouache sobre papel, 1935.



el muro, un gato copia una sonrisa), tiene algo lúdico, por momentos burlesco. La locomoción sobre ruedas, el personaje del científico, la alta belleza de los vagabundos son un canto melancólico a lo plural. En Pizarnik, el yo y su búsqueda son omnipresentes y sombríos. En el centro de la pregunta por las imágenes y las palabras está ese yo de escasos componentes. Ese yo pertenece a un cuerpo —y viceversa— que ha entrado en ciertas relaciones con el mundo; una de esas relaciones, predilecta pero no por eso menos dificultosa, es la del amor a otros cuerpos. Su espacio-tiempo es la noche.

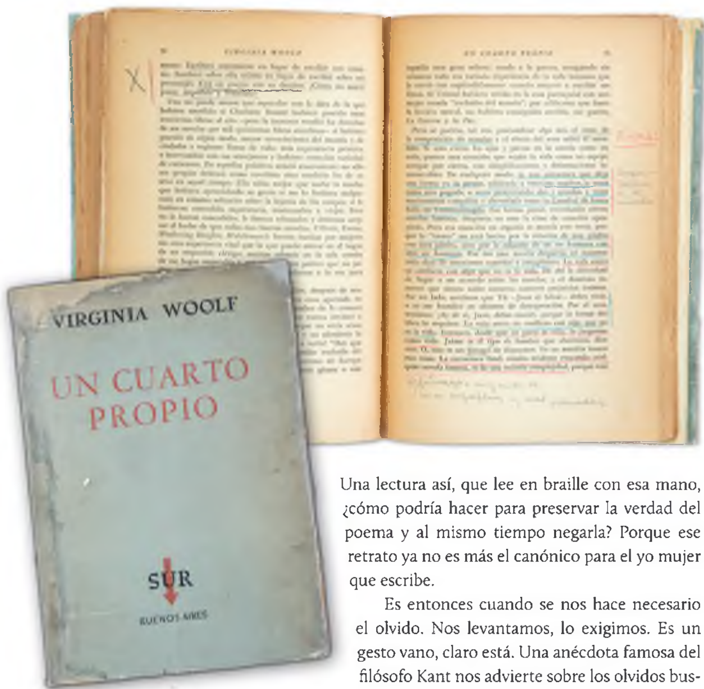
¿Quién quisiera habitar un yo así? No sorprende que alguna u otra lectora haya querido huir de la obra de Pizarnik. Pero no se trata de querer en la lectura, se trata de la verdad. ¿Pero qué verdad? Más allá de todo espíritu analítico, hay un tacto de la lectura, algo inmediato que la liga a una experiencia *propia*. El poema está ahí para ser acariciado de alguna manera. Acariciar el poema: quizá la metáfora sirva y nos haga salir del callejón especulativo. Ese pelaje áspero del conejo blanco dice algo con la promesa de no ser un simple encantamiento. O si se quiere, es un encantamiento verdadero. Ese centro en composición permanente y fallida es donde el yo sucede y, al mismo tiempo, ese centro es un lugar del que el yo quiere huir. Es probable que esta salida de sí también tenga su contrapartida cognitiva: qué otra cosa pueden ser las palabras pronunciadas o escritas que algo que se lleva el viento o queda en algún soporte para ya no pertenecernos; qué otra cosa pueden hacer los ojos que abandonar lo oscuro y el rumor del cuerpo para abrirse al mundo y dejar de ser un puro interior. Pero no era de eso que la antigua lectura, mi lectura antigua, mi yo lector huía, ni era por eso que, con los años, resolvió el problema mediante la abstracción.

Esa experiencia del yo en composición y descomposición constante: cómo no leerla bajo la luz de un sujeto femenino, cómo no ver en esa lucha mítica de la mitad de los habitantes de este mundo la pelea puntual de un yo que quiere escribir, alzarse en una voz e iluminar el mundo con lo bello y lo verdadero del poema. Acaso otros puedan descubrir otra cosa en la obra de Pizarnik. En el *para mí* de la lectura, la obra de Pizarnik es la de la constitución fallida de un yo femenino que escribe, cuya verdad está arrancada de esa lucha misma por constituirse. El riesgo de esta posición se ha develado con los años; un riesgo que se hace visible solo poniéndole un género y una historia a ese yo y a ese cuerpo. La verdad de ese poema sigue siendo, para mí, la escenificación poética de una cierta forma del padecer.



He llegado al centro del problema de la huida. Mi mano que lee ese pelaje tiene una memoria, no es la primera vez que toca el conejo blanco del poema. Gusta de ese tacto y lo teme. Quiere huir de él. ¿Por qué? Pienso en Varo y en el cuadro aquel en que un yo huye bajando por unas escalinatas, detrás un edificio lleno de caras de grandes ojos. El poema de Pizarnik ha enunciado su verdad en un momento y un estado de la historia. En aquel estado de la historia, decir la verdad para una mujer en un poema venía asociado a la sinceridad de los límites —lo único verdadero tiene que ver con el dolor— y a la amenaza constante de la muerte. Basta con mencionar otros nombres como Virginia Woolf, como Sylvia Plath, como Alfonsina Storni.

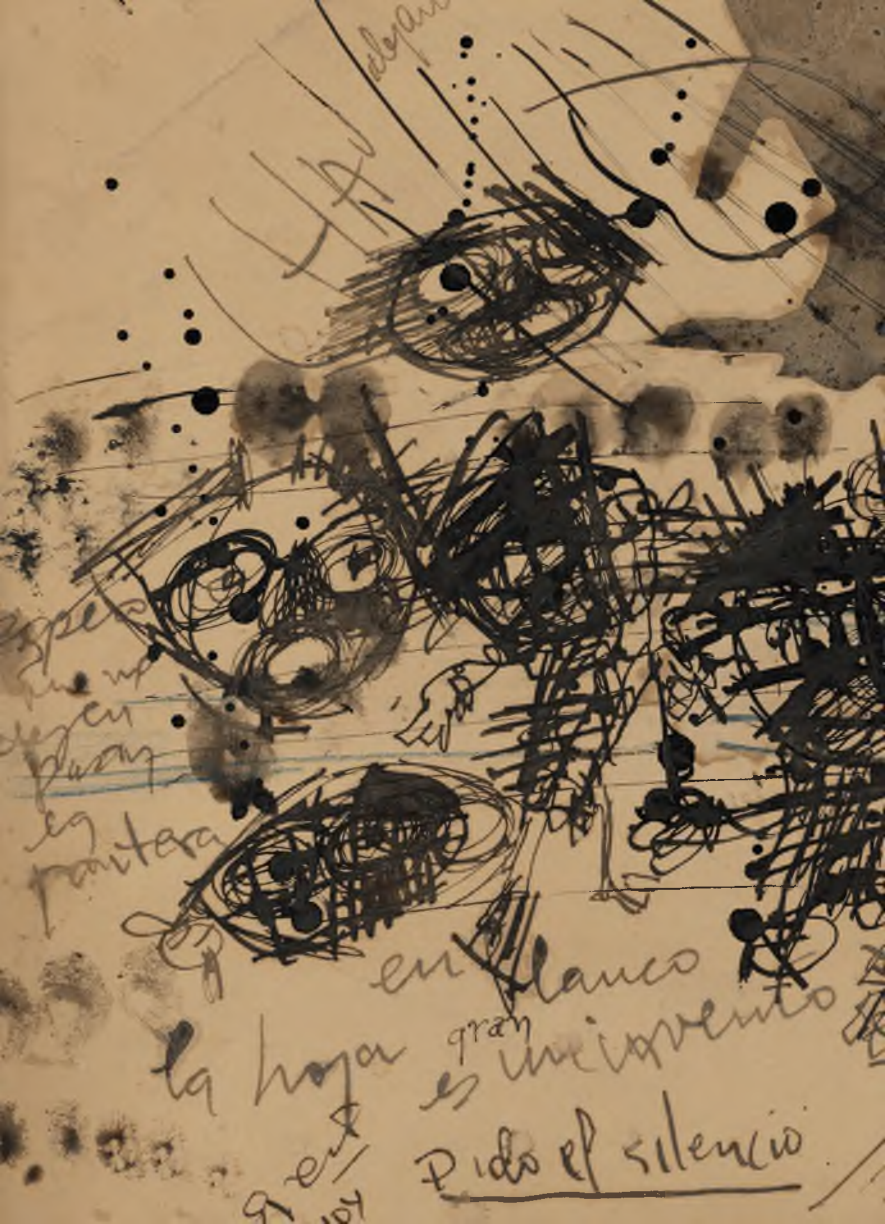
Lewis Carroll, *A través del espejo*, subrayado por Pizarnik. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.



Una lectura así, que lee en braille con esa mano, ¿cómo podría hacer para preservar la verdad del poema y al mismo tiempo negarla? Porque ese retrato ya no es más el canónico para el yo mujer que escribe.

Es entonces cuando se nos hace necesario el olvido. Nos levantamos, lo exigimos. Es un gesto vano, claro está. Una anécdota famosa del filósofo Kant nos advierte sobre los olvidos buscados. Tras años de convivencia, Kant echó de la casa en la que escribió obras fundamentales —en que la percepción y el pensamiento tuvieron un casamiento especialmente duradero— a su criado Lampe. Esto debe haber producido un desorden emocional y práctico en aquella casa cercana a la prisión de Königsberg. Poco después Kant comprobó que, aun habiéndolo echado, la presencia de Lampe continuaba ahí. Es por eso, suponemos, que escribió una frase ahora célebre en un cuaderno de notas: *Olvidar a Lampe*. Recordar que debemos olvidar: sin dudas un imposible. ¿Podrían las líneas precedentes ser lo mismo de ingenuas, un complicado recordatorio que nos advierte *olvidar a Pizarnik*? Levanto la varita mágica del olvido y el conejo desaparece. Pero el tacto del poema sigue allí, aunque ya no se lo lea ni se lo oiga, aun haciendo abstracción de sus componentes, o aun invocando que, simplemente, es parte del pasado.

Virginia Wolf, *Un cuarto propio*, subrayado, marcado y anotado por Pizarnik. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.


en blanco
la hoja
gran
Pido el silencio


este viaje fue un error

Querida Gran Ivonne A.:

Te llamé sin encontrar más que un confuso diálogo entre dos españoles -y ello toda la mañana, toda la mañana. ¿Qué hacías hablando con Guillermo de Torre? De modo que partime [illegible] y vine aquí enamorada y doradita que da placer verme (al menos le da al vecino de la carpa de al lado que ha de tener la friolera o la calentura de un año). Creo que volveré hacia el 10, si nada me impone retornarme antes. Pour le moment, ça va bien. Ando impaciente por contarte algunas cosas nuevas que se produjeron. Por ejemplo: descubrí (al revés es pretencioso lo pero quiero decir primera vez) los sonidos, los ruidos – los de todos los días. Ahora veo que no están tan errados los que hacen experimentos. Hay varios que sí me son muy bellos o bellos.

Carta de Pizarnik a Ivonne Bordelois. Colección Ivonne Bordelois.

"La hoja en blanco es un gran invento". Los dibujos de Alejandra Pizarnik

Eduardo Stupía

Ayer hice unos dibujos más o menos automáticos. Hice una niña muy preciosa (yo); hice una muchacha monstruosa (yo); hice una mujer que me mira preocupada (mi madre) mientras su marido la fornica sin mirarme (mi padre); hice monstruos con enormes bocas llenas de dientes, con garras, y en el medio una figurita vacilante, dejándose devorar y agarrar (yo).

Alejandra Pizarnik, *Diarios*



El dibujo y la escritura manual siempre estuvieron cerca, gracias a la comparecencia mutua de la línea y la letra. Mas allá de la irrupción contemporánea de la digitalización, que ha reemplazado la caligrafía por la tipografía, la letra escrita sobrevive en proporciones menores o laterales. Distinto es el caso de los escritores y poetas, muchos de los cuales suelen producir a mano buena parte de sus realizaciones, allí donde la acción de escribir físicamente sobre un determinado soporte o papel, con un peculiar tamaño y formato de letra, es parte esencial de la poética y no un mero fenómeno mecánico.

Si pasamos a considerar el profuso territorio de los escritores y poetas que dibujan y pintan, inmediatamente se impone un primer esbozo de clasificación. Estarían, por ejemplo, aquellos casos donde el lenguaje visual se desarrolla de manera independiente, autónoma, respecto del corpus poético-escritural del artista. Así, las nocturnas

Páginas 58-59: Alejandra Pizarnik, tinta china y lápiz sobre papel con anotaciones manuscritas en español, 1962. APP, B. 9, f. 22, PUL.

alucinaciones de Victor Hugo, el tormentoso paisajismo de August Strindberg, las líricas acuarelas de Herman Hesse o Henrik Ibsen y hasta los dibujos naturalistas de Sylvia Plath parecen sostener su vitalidad sin que debamos recurrir a la obra escrita para su eventual apreciación.

Por su parte, la poderosa e inquietante obra gráfica de Alfred Kubin y de Bruno Schultz, los funambulescos collages de Paul Éluard y Jacques Prévert o la pintura de Pierre Klossowski, por citar escasos ejemplos, se imbrican naturalmente en el imaginario escénico de esos autores como un vínculo fluido de representación y relato.

También están los ejemplos clásicos de sincretismo entre texto e imagen producidos por la misma mano, como la obra de William Blake, el pionerismo experimental de Henri Michaux y los caligramas fundacionales de la poesía visual de





Guillaume Apollinaire, y más cercanamente, las abstracciones trascendentalistas de Hugo Padeletti o Miguel Ángel Bustos.

Pero es en la modernidad y las vanguardias donde detectamos el devenir de la línea que va y viene entre la fraseología caligráfica, los artificios e invenciones semióticas y el dibujo, allí donde el color, el ideograma y el signo ilegible son parte de una totalidad intacta. Federico

Caligrama de Guillaume Apollinaire y dibujos de Oliverio Girondo (izquierda) y Federico García Lorca (arriba, p. 63).



García Lorca, Oliverio Girondo y Franz Kafka, entre decenas de otros ejemplos, nos conducen al modelo de imbricación casi animista entre lenguajes.

Esta sucinta bitácora nos impone la evidencia de que el dibujo de Pizarnik, el "dibujar" de Pizarnik, se manifiesta en un territorio perfectamente independiente y equidistante de toda circunscripción previa. La aireada libertad, la instantaneidad en las evoluciones anfibias, evasivas ante el contrapunto entre signos nítidos, simulacros y señales incógnitas, revelan a una Alejandra que actúa con el libre albedrío de quien dibuja como si no fuera Pizarnik, ajena o despojada de cualquier ropaje totalizador, como si esta fisonomía se recluyera para autoabastecerse en una recámara íntima de dimensiones lábiles y rasgos inclasificables. En la contratapa de su ejemplar de *La niña del Japón*, del poeta venezolano Pascual Venegas Filardo, la vemos dejándose llevar por la fluidez del marcador en ese cuerpito de iletrada geometría, trazado con la incontinencia de quien adopta como soporte lo primero que tiene a mano. Al mismo tiempo, su candor y espontaneidad dejan entrever la afinidad con la gramática visual de las vanguardias, como puede corroborarse en dos pequeñas, encantadoras piezas, improvisadas también en libros de su biblioteca.



Contratapa de *La niña del Japón*, de Pascual Venegas Filardo, dibujada por Pizarnik. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

La riqueza documental de la serie de dibujos que ha llegado a nosotros se nos ofrece como una cantera inexplorada de donde extraer y destilar los rasgos microscópicos de un rostro casi desconocido. Allí está, por ejemplo, una Alejandra de letrita infantil, prolija, que avanza como siguiendo un renglón imaginario, y de repente se transforma en mariposítas de calcomanía, mientras subraya con marcadores de colores alguna palabra o párrafo que quisiera ser más significativo. Del mismo modo, en una carta a Ivonne Bordelois, un retazo de paño labrado con encaje



Poema/dibujo de Pizarnik enviado en 1969 a Antonio Beneyto. Colección Antonio Beneyto.

ornamental enmarca un teatrito de dos personajes unicelulares, con lágrimas que son también ojos en lugar de cabeza, sosteniendo florcitas microscópicas; un minúsculo retablo de guiño afectivo con un sol fisionómico de testigo y un emblemático barquito. Un poco más de distorsión, automatismo y juego gráfico se verifica en las cartas enviadas a Antonio Beneyto, donde la soltura multicolor de letra, palabra y verso convive con escuetos y transitorios personajes. Singulares ejemplos de una Pizarnik que decide utilizar el dibujo-poema. En otra carta, esta vez con un toque de collage, dirigida a Antonio Fernández Molina, la supervivencia del nombre y el apellido en el papel membretado es una indirecta presentación para el personaje de la viñeta, que parece extraída de un viejo *scrapbook*, con levísimos agregados de color acuarelado. Al dorso, acompañando la firma, y en lo que parece un recorte pegado de otro papel, tres dibujitos y dos fragmentos de descoyuntada caligrafía vuelven a sugerir que, para Pizarnik, el dibujo no es tanto una proposición estética, sino una lengua dialectal para entablar un diálogo con su interlocutor circunstancial. En algunas instancias, esa “conversación” adquiere direcciones más visibles, como en el papel troquelado que la autora define como “retrato imaginario de

una mínima partecita del pensamiento de Silvina", fijado escolarmente en la anteportada del ejemplar de *Extracción de la piedra de locura* que le dedica a Silvina Ocampo. A la izquierda del diseño metalizado ha sobrevivido su fantasma simétrico, casi como una inesperada, involuntaria metáfora de una presencia ausente.



Collage en página de guarda de *Extracción de la piedra de locura* dedicado a Silvina Ocampo: "Retrato imaginario de una mínima partecita del pensamiento invisible de Silvina (Las roturas son adrede)". Fondo Silvina Ocampo - Adolfo Bioy Casares, Sala del Tesoro, BNMM.

Uno de los ejemplos más notables de toda la serie es otro peculiar dibujo-poema de 1970; aquí, párrafos sueltos, fraseos derivativos y menciones a nombres como Lichtenberg, Kafka, Machado e incluso un significativo Harpo Marx enmarcan un salpicado de personajes, garabatos, notas, párrafos truncos y desvaríos lineales que intrigan con la rara sintonía rústica del cuaderno de apuntes. Algo similar, aunque más despojado, ocurre en el *Retrato de Ivoncita*, a cuyo título manuscrito se le adosa la fecha y hora de realización, y donde los trazos de lápiz esbozan un desfile de minúsculos pasajeros escalando la página en geométrica liviandad. La persistente atmósfera de locuacidad se contrapone aquí a una escueta cita de San Pablo y a algún reflejo residual de Girondo, mientras persiste lo transitorio, como si en la escuálida arquitectura de la página de agenda y el modo de los trazos se tradujera una confesión emocional.



Poema/dibujo de Pizarnik enviado a Antonio Beneyto en octubre de 1969. Colección Antonio Beneyto.

En la serie que Pizarnik envía a Antonio Beneyto para *El deseo de la palabra* —antología de textos y dibujos que planeaban publicar en Barcelona, aparecida recién en 1975, en la colección Ocnos, de Barral Editores—, el habitual desparpajo imaginativo y formal adquiere una modalidad más compuesta, como si la autora asumiera que la inmediatez energética de sus grafismos debiera desfilar más ordenadamente. En el titulado *Tod* (Muerte), la fluidez del marcador agrega vibración cromática a los resabios de dibujo infantil. Las florcitas y las dolientes cabecitas que gotean sostenidas por negros enredos desde un caparazón amarillo son un relampagueante guiño a Miró.

En el más hipnótico de los dibujos, los pseudópodos florales de un distorsionado óvalo facial se conectan con los crispados trazos que le dan a esa fisonomía de ojos con lágrimas rectas como patitas una mirada perdida o reflexiva. No hay manera de no leer el fragmento de poema de Henri Michaux citado en la página, circunscripto a un perímetro de temblor en una relación de drama y carácter. Con idéntica sugestión y claridad enunciativa, el sincretismo de patas, piernas y brazos que se abren receptivos en un balbuceo de alas de mariposa convive con otros diminutos miembros del ajuar alejandrino, apenas

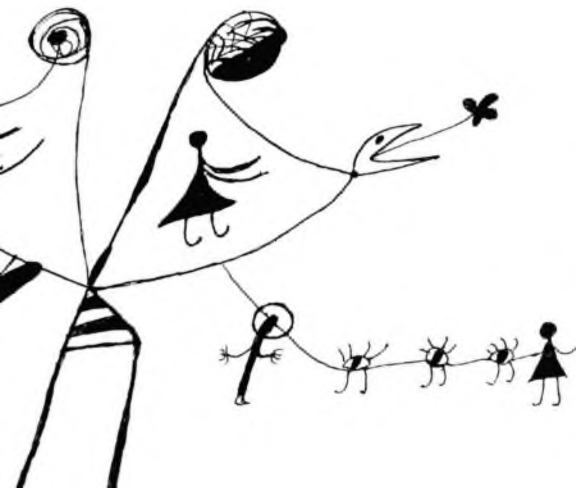


Tinta sobre papel, 1972. Otro de los dibujos enviados a Beneyto para la antología de Pizarnik que el autor, pintor y editor planeaba editar en Palma de Mallorca.



sellados en un hormigueo de siluetas. Todo este conjunto es especialmente significativo, y más aún cuando Pizarnik se lanza con festiva naturalidad al albedrío de su improvisado repertorio, para que la página vuelva a ser, aunque de manera más sutil, el escenario de un teatrito de apariciones que abarca desde el mero contorno hasta la corporeidad de volátiles íconos y maniquíes pseudoalfabéticos.

Trabajadas sobre un papel poroso de tinte opaco, con una textura afín al aguafuerte, las pequeñas piezas incluidas en la antología mexicana *Zona prohibida. Poemas y dibujos* (1982) abren una nueva perspectiva a la misteriosa familiaridad en la que Pizarnik delicadamente nos involucra. Las figuras, más volumétricas aun en su áspera rusticidad, se imponen como apariciones parciales de una etnia en persistente metamorfosis, con la inevitable sensación de que el arte primitivo y el surrealismo se inmiscuyeron subrepticiamente en el profuso imaginario visual de nuestra autora.





Alejandra Pizarnik, "La jaula se ha vuelto pájaro", en *Zona prohibida (Poemas y dibujos)*, Xalapa, Papel de envolver, 1982.

Desde luego, las constantes irrupciones y derivaciones del lenguaje gráfico en la escritura de la correspondencia tienen momentos de singular relevancia documental. En algunas no hay dibujo sino en la dinámica de la caligrafía, comprimida hasta el recato, y en el recurso del collage.

Ninguna conclusión puede mitigar la inevitable melancolía de tener que despedirnos de esa dispar constelación amorosa y juguetona conformada por los dibujos y "grafos" de Alejandra Pizarnik, que queda delicadamente recluida en sí misma, entretejida como un sedimento en los pliegues de una inigualable obra poética. En adelante, cada vez que volvamos a leerla, no habrá manera de evitar querer detectar detrás de las palabras, dentro de ellas, más allá de ellas, el eco inapresable de esas inefables invenciones lineales, de ese desfile de personajes luminosamente balbuceados en los acelerados trazos con la fugacidad del impulso y los destellos visuales de una poderosa conciencia lírica.



LA NACIÓN, 25/I/70

Entre la línea

Un rasgo insólito en algunos escritores que los distingue con un doble poder de creación: la pintura o el dibujo. Como dos lenguajes compatibles, esa ambivalencia se alterna de distintas maneras en cada uno de ellos



MANUEL MUJICA LAINEZ. Los dibujos ingenuos juegan un contrapunto con sus libros: la inocencia involuntaria de la línea se aleja de un estilo literario diferente



ALEJANDRA PIZARNIK. La magia de la creación en una confidencia: "La letra B me pareció en la infancia una letra llorosa, pero yo, precavida, me apresuré a dibujarle encima una niña con un paraguas más alto que un árbol"







JOAQUIN GOMEZ BAS. "Megáfono": una escena rescatada por la memoria de Gómez Bas. El moderno micrófono desplazó la antigua costumbre de amplificar la voz con ese precario instrumento



Hay escritores que atraviesan las fronteras de la literatura y desembarcan en regiones inexploradas por poetas o novelistas. Es excepcional el hallazgo de ese doble talento que permite a sus dueños vivir en una casa de palabras con una puerta misteriosa que comunica con otra casa —de líneas o colores— en la que es posible vivir cuando se desea.

Por ese doble puente tendido entre dos expresiones valiosas del espíritu se cruzan algunos nombres, casi siempre más conocidos a través de su labor literaria que por sus dotes para pulsar el lápiz o el pincel. Pero el papel o la tela delante de la "paleta" del escritor no es un hecho inédito en las letras. Como una chispa brotada de un costado de su inspiración, Víctor Hugo solía hacer sutiles y bien logradas caricaturas; para Gustavo Adolfo Bécquer o Federico García Lorca era una necesidad trasladar al dibujo personajes o escenas del ambiente español; el ilustre Jean Cocteau podía sumergirse en la creación plástica con el mismo talento que imprimía a sus escritos. Entre nosotros, Enrique Larreta y Oliverio Girondo, el autor de "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía", lograban inusitados hallazgos en las ilustraciones de sus libros.

Ayer y hoy la literatura da pruebas de esa doble modalidad artística en excelentes narradores o inspirados poetas.

Para Manuel Mujica Lainez el poder de las palabras, elaborado con el lujo renacentista de "Bomarzo", no es igual al de sus dibujos.

—Dibujar, para mí, no es primordial. Me tranquiliza, como me tranquilizaría tocar el piano si supiera hacerlo. Cuando estaba en primer año del colegio secundario me aplazaron. Desde entonces no aprendí mucho más —sonríe—. Hace cinco años se realizó en Necochea una reunión de escritores, y a Josefina Pizarro se le ocurrió hacer allá una exposición más o menos artística. Entonces me pidió algunos dibujos para ponerlos junto a los óleos de Sábato, a los dibujos de Nalé Roxlo, a los de Nicolás Olivari y otros. Yo le dije: "No te voy a hacer un dibujo sino que te voy a *escribir* un dibujo." Así nacieron mis "laberintos". Tuvieron tanto éxito que un año después un italiano que tiene una fábrica de géneros estampados me los pidió para hacer pañuelos.

El autor de "La casa" dibuja también amuletos "para ayudar a la gente a vivir". Además, en las exclusivas y quincenales reuniones de la Academia Argentina de Letras, mientras atiende las ponencias que se discuten, se empeña en trazos exóticos.

—Delante de mi asiento siempre están los lápices y marcadores esperándome. En las sesiones dibujo leones o tigres muy fantásticos, siempre entreverados con cosas raras. Después los regalo a mis colegas de la Academia.

Otro miembro de la Academia, con un largo camino, algo más de sesenta vueltas de calendario, de exitosa carrera literaria, mantiene el humor que se contagia de algunos de sus libros a todos sus dibujos. Para Conrado Nalé Roxlo este punto de intersección entre las dos manifestaciones, el lenguaje de las palabras y el arabesco de

Beatriz de Nóbile, "Entre la línea y la palabra", *La Nación*, 25 de enero de 1970. Recorte de prensa con fecha manuscrita. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

y la palabra



RODRIGO BONOME. "El tiovivo", en óleo de colores alegres como la ansiada vuelta de calesita de todos los chicos. Para Rodrigo Bonome las nuevas corrientes pictóricas son el reflejo de un cambio en la sensibilidad humana



CONRADO NALE ROXLO. Humor que salta de las líneas limpias en este dibujo exclusivo para la nota. Un aire de picardía roza los pedestales





las líneas, le crea un problema: ¿cuál de las dos actividades resulta definitivamente su vocación?

—En otro ambiente yo hubiera sido dibujante. Si en vez de educarme en una casa de escritores hubiera crecido entre pintores, creo que no escribiría. Tal vez exagero un poco por mi amor al dibujo. No sé. A veces pienso que es una vocación profunda, pero a lo mejor no es nada más que un complemento.

Nalé Roxlo enciende un cigarrillo y explica con modestia:

—Tengo mucho respeto por el arte como para dibujar en serio. Hay que tener cierta habilidad..., o cierta desvergüenza, como yo. Pero aspiro a dibujar bien con el tiempo..., si Dios me da tiempo.

"La gente que no tiene sentido del humor generalmente es dura. El humor suaviza, es indulgente. Al burlarse de otro (aparentemente) uno se está burlando de sí mismo. De la condición humana. Son las propias pequeñeces trasladadas a otras personas o, para decirlo gráficamente, a los muñecos, caricaturas o lo que sea.

A Joaquín Gómez Bas y a Rodrigo Bonome, la expresión "escritores que pintan y dibujan" hasta les causa un poco de inquietud. "Es como decir arquitecto que canta —señala Gómez Bas—; hay un cierto desprecio de la segunda actividad." En su opinión, ninguna de las dos manifestaciones oscurece a la otra. Como un movimiento de péndulo, escribir y dibujar o pintar son momentos que tienen exactamente el mismo significado en importancia. Doble vocación creadora que no niegan. Sin embargo, a Gómez Bas se lo conoce más como escritor, aunque le cueste reconocerlo. Una película basada en un libro suyo, "Barrio gris", y una difundida novela, "La comparsa", puede ser que lo acerquen más al público que sus exposiciones.

—La pintura es un idioma más universal que la literatura. De un vistazo podemos captar cualquier cuadro aunque sea hecho por artistas lejanos. La literatura tiene que solucionar muchos problemas: lectores con tiempo, traducciones. Cuando escribo me enfrento a un montón de equis. En cambio, cuando dibujo o pinto entro en una especie de frenesí. Me siento agrandado. Hasta me levanto temprano, cosa que jamás haría para escribir. Mi primera vocación fue el dibujo. Estudié un poco hace más de veinte años, pero, como todo lo que ocurre conmigo, cualquier cosa que dura más de una semana para aprender, la abandono. Después, mi contacto permanente con pintores me hizo poner de lleno en esa actividad, con la que pienso terminar mis días ganándome la vida.

Sus óleos tienen un enorme poder expresivo. Circulan colores y volúmenes organizados con equilibrio y visión propia. En todas las telas domina el tema del puerto con sus espejos de agua. "Un puerto que tiene que ponerlo el espectador", especifica, porque en la tela hay mucho de abstracción. Sus dibujos se refieren al pasado, a una mitología porteña que no se pierde aunque ya no se practiquen los ritos. Es un arte documental, hecho "de memoria", porque ya no existen quienes lo inspiraron.

Las dos manifestaciones son las que contribuyen al equilibrio de mi persona —confiesa Rodrigo Bonome, novelista y ensayista, con el que ocurre lo contrario que con Gómez Bas: tal vez sea más conocido como plástico que como escritor (con una serie de premios de la SADE y del Fondo de las Artes) o como directivo de Argentores, función en la que lleva décadas de trabajo material e intelectual al servicio de los autores.

Pero en él se dan curiosas coincidencias. Una de ellas: el manejo de color, tanto en la literatura como en la pintura.

—Aunque como pintor soy una consecuencia del cubismo. Mi pintura es bastante mental, la naturaleza es un pretexto en ella. El ordenamiento de las formas en la superficie del cuadro es inevitable para mí. En la literatura, en cambio, la intención es fijar caracteres sin olvidar el ámbito dentro del cual los personajes, riendo y llorando, viven, se reproducen, mueren... y a veces se transforman por influencia del medio. Una literatura muy poco mental.

El dibujo, como sedante del fervor poético, obra sobre Alejandra Pizarnik. Dibujar es un recreo lleno de juegos y travesuras en un mundo mágico, de invención propia, de destinos ilusorios. Sus trabajos, que podrían incluirse en la corriente de "estética ingenua", viajan hacia una muestra en Palma de Mallorca.

—Cuando dibujo descubro que estoy llena de alegría. La hoja en blanco es un lugar en el que todo se vuelve posible y desde donde uno se defiende con máscaras, con palacios de un milímetro, con pajaritos y sobre todo con paraguas. Pero el reforzar los emblemas gráficos con una palabra, con un verso, o con un poema entero, es una mera señal de que no se puede vivir únicamente de alegrías.

Alejandra sonríe desde sus dibujos de formas caprichosas, como si la mano hubiera sido dirigida desde un sueño. Riqueza y libertad absoluta que se permite desde esa trinchera "irresponsable", según acostumbra a calificar su empedernida inclinación a fabricar figuras arrancadas a los sueños.

Descanso mágico, como en Mujica Lainez o Alejandra Pizarnik, destino en ascendente perfección para Nalé Roxlo, o dualismo creador en Gómez Bas y Bonome, la pintura y el dibujo tienen inesperados representantes en las letras argentinas. Algunos podrán descubrir una vocación nueva o aletargada; otros hasta arrojarán los hábitos llegado el caso, como se adivina, no sin pena, en Gómez Bas; o bien sólo será una bocanada de diversión después de horas de trabajo sobre el papel o la moderna máquina de escribir. En el arte, como en la vida, las cosas se dan a veces según el duende que las dirige.

Beatriz de Nóbile

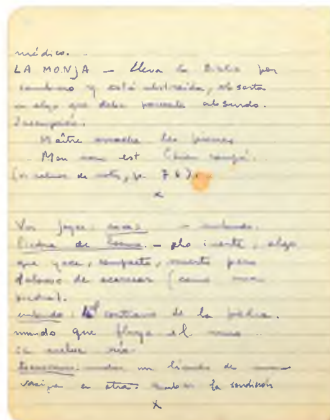

981.
317

Pájaros en la cabeza

Asociada al pecado, la locura fue el gran fantasma del Renacimiento, el azote que sucedió a la lepra, de quien heredó los rituales de exclusión. La palabra "loco" designaba por aquel entonces a quienes negaban con su conducta las reglas socialmente establecidas y eran arrastrados, como un barco a la deriva, lejos de la ribera de lo real. El tema fue registrado por la mano meticulosa de Hieronymus van Aken, conocido por adoptar a modo de firma el nombre de su ciudad, 's-Hertogenbosch, seudónimo sugestivo que dio lugar a diversas interpretaciones. "Quizá sea una vaga alusión al *bosque* de contradicciones y de tormentos de su alma", dice Mario Bussagli en un libro sobre el artista que Pizarnik leyó y subrayó.

Perturbador e hipnótico, El Bosco pintó una pequeña tabla sobre la nave de los locos y otra, majestuosa, sobre la extracción de la piedra de la locura, una de las tantas fantasías mórbidas que circulaban en el imaginario sangriento de la época. Pizarnik estaba fascinada con su obra, reconocida por los surrealistas como antecedente. "Explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome", dice el poema número 13 de *Árbol de Diana*, tal vez en alusión a ese barco ebrio que además de un castigo es una tentación permanente: la de "huir al otro lado de la noche", la de dejarse llevar y perderse para experimentar en el lenguaje los límites del sentido y las fronteras de la razón. "No creo que la lectura de clásicos como Lope me ayude. Esas frases retorcidas solo acrecientan mi caos. Y la monja de la nave de los locos tañe el laúd y canta", dice en los diarios.

Pizarnik comparte con El Bosco los ambientes oníricos y despavoridos y las figuras fragmentarias e inquietantes. ¿Acaso "la alucinada con su maleta de piel de pájaro", el "pájaro con cuerpo de paja" o "la muñeca de huesos de pájaro" no parecen salidos de alguno de sus cuadros? El demonio azulado con cabeza de pájaro que devora y evacúa a los pecadores es afín a las figuras híbridas que construyen muchos de los versos de Pizarnik, cuya "condición bestial" o "animal" han destacado Enrique Molina y André Pieyre de Mandiargues. La fauna heteróclita y pesadillesca abunda en la pintura medieval y renacentista, pero los especímenes preferidos de Pizarnik fueron siempre los de El Bosco. Y entre los numerosos guiños que su obra le hace se destacan los nombres elegidos para sus dos últimos libros. *El infierno musical* (1971) coincide con el título del panel derecho del tríptico *El jardín de las delicias*, mencionado veladamente, sin comillas, subrayados ni marcas de ninguna clase: "Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias". Por otra parte, el texto que le da nombre a *Extracción de la piedra de locura* (1968) fantasea con la idea de la propia litotomía: "lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio".



Fichas de compulsa bibliográfica sobre la trepanación y la obra de El Bosco. APP, B. 7, f. 8, PUL.

Aunque sus papeles de trabajo testimonian que Pizarnik había investigado sobre la historia de la locura, sobre el procedimiento quirúrgico de la trepanación y específicamente sobre el óleo de El Bosco, la tapa del libro no reproduce ninguno de esos materiales sino una imagen enigmática que la crítica confundió con un grabado de un manual de

El Bosco, *Extracción de la piedra de la locura*, óleo sobre tela, entre 1475 y 1480.



La extracción de la piedra de la locura. – Sobre tabla, 48 x 35 cms. Madrid, Museo del Prado. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fechable entre 1475 y 1480. Se refiere, como otras obras suyas, a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos. Una excelente bibliografía al respecto la recoge Robert L. Delevoy, Bosch, Ginebra 1960, que también menciona H. Meige, L'opération des pierres dans la tête, in "Aesculape", 1932, XXII, p. 50-62. Estilísticamente la

APP, B. 2, f. 7, PUL.



educación para señoritas. Bajo el título del libro aparece Struwwelpeter o Pedro el Desgreñado, un desconcertante personaje de la literatura infantil alemana del siglo XIX, famoso en su país de origen pero completamente desconocido por el público argentino.

Publicado en Frankfurt en 1845, *Struwwelpeter* fue escrito e ilustrado por Heinrich Hoffmann, psiquiatra infantil pionero en el tratamiento de enfermedades mentales. Buscando divertir a niños de entre 3 y 6 años, el libro fue concebido siguiendo el modelo de las canciones infantiles, con múltiples rimas, juegos de palabras y dibujos. Cada uno de los diez cuentos que lo componen está protagonizado por un niño desobediente que recibe en el relato un escarmiento desmedido hasta el absurdo, aunque la violencia de la enseñanza moral se diluye en los finales imprevistos y en el lenguaje rítmico de la narración, llena de onomatopeyas y aliteraciones. Para un público de perversos polimorfos, como llama Freud a los niños, los drásticos castigos terminan siendo tan cómicos como las posturas escatológicas y la falta de higiene de los personajes.

No es difícil imaginar a Pizarnik disfrutando de esta alianza entre comicidad y sadismo. Pedro el Desgreñado convoca los aspectos desopilantes y terribles de la infancia y el campo semántico de las alteraciones psiquiátricas, dos cuestiones reiteradas con múltiples variantes en su obra. Benjamin y Adorno compararon a *Struwwelpeter* con *Alicia en el país de las maravillas* por su extraña causalidad, en la que las asociaciones libres y los elementos emergentes proliferan como en la imaginación infantil. Debe haber sido por esta lógica desopilante que André Breton lo había incluido en el apéndice del *Diccionario abreviado del surrealismo*, de donde seguramente Pizarnik lo tomó.

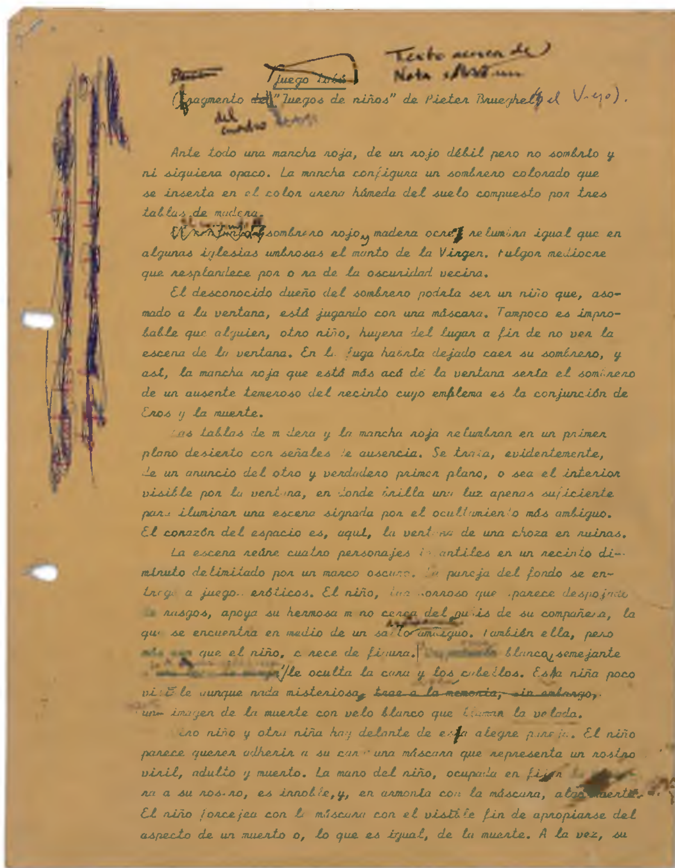
"Los pájaros queman el viento / en los cabellos de la mujer solitaria / que regresa de la naturaleza / y teje tormentos", leemos en un poema de *La última inocencia*. En su reseña de *Árbol de Diana*, Enrique Molina —que decía imaginar a Pizarnik flotando en una de las burbujas de El Bosco— sostuvo que la mezcla de vigilia y posesión tan propia de sus versos se experimentaba también "ante su presencia, ante sus cabellos permanentemente sustituidos por algas o grandes pájaros calcinados". La cabellera desordenada de Pizarnik le permite a Molina enfatizar el espíritu surrealista y al mismo tiempo la patológica inmadurez de la poeta, algo que la misma Pizarnik incluía en la construcción de su mito autobiográfico. Como todo *enfant* terrible que se precie de serlo, Pizarnik confiesa haber renunciado a la buena presencia: "Cedí a las sombras. Me abandoné. Dejé de lavarme todos los días. No me corté más el pelo".





Pieter Brueghel, *Juego de niños*, óleo sobre tabla, 1560.

Juegos prohibidos



Texto acerca de
Nota s/
Juego
(fragmento del "Juegos de niños" de Pieter Brueghel el Viejo).
del cuadro

Ante todo una mancha roja, de un rojo débil pero no sombrío y ni siquiera opaco. La mancha configura un sombrero colorado que se inserta en el color arena húmeda del suelo compuesto por tres tablas de madera.

El sombrero rojo, y madera ocre, relumbra igual que en algunas iglesias umbrosas el manto de la Virgen. Fulgor mediocre que resplandece por obra de la oscuridad vecina.

El desconocido dueño del sombrero podría ser un niño que, asomado a la ventana, está jugando con una máscara. Tampoco es improbable que alguien, otro niño, huyera del lugar a fin de no ver la escena de la ventana. En la fuga habría dejado caer su sombrero, y así, la mancha roja que está más acá de la ventana sería el sombrero de un ausente temeroso del recinto cuyo emblema es la conjunción de Eros y la muerte.

Las tablas de madera y la mancha roja relumbran en un primer plano desierto con señales de ausencia. Se trata, evidentemente, de un anuncio del otro y verdadero primer plano, o sea el interior visible por la ventana, en donde brilla una luz apenas suficiente para iluminar una escena signada por el ocultamiento más ambiguo. El corazón del espacio es, aquí, la ventana de una choza en ruinas.

La escena reúne cuatro personajes infantiles en un recinto diminuto delimitado por un marco oscuro. La pareja del fondo se entrega a juegos eróticos. El niño, tan borroso que parece despojado de rasgos, apoya su hermosa mano cerca del pubis de su compañera, la que se encuentra en medio de un salto ambiguo. También ella, pero más aún que el niño, carece de figura. blanca, semejante /le oculta la cara y los cabellos. Esta niña poco visible aunque nada misteriosa, ~~trae a la memoria, sin embargo,~~ una imagen de la muerte con velo blanco que llaman la velada.

Otro niño y otra niña hay delante de esta alegre pareja. El niño parece querer adherir a su cara una máscara que representa un rostro viril, adulto y muerto. La mano del niño, ocupada en fijar la máscara a su rostro, es innoble, y, en armonía con la máscara, algo muerta. El niño forcejea con la máscara con el visible fin de apropiarse del aspecto de un muerto o, lo que es igual, de la muerte. A la vez, su

"Texto acerca de un fragmento del cuadro *Juego de niños* de Pieter Brueghel el Viejo". APP, B. 8, f. 12, PUL.



Bona Tibertelli de Pisis, *Retrato de mujer*, óleo y tela cosida sobre lienzo, 1970.

Ecos metafísicos y reflejos surrealistas



Buscando complicidad con Antonio Beneyto, Pizarnik le recomienda "un precioso libro pequeñito que te interesaría mucho según puedo adivinar tus gustos, nada lejanos de los míos". Se refiere a *La Cafarde* [*La luna*], de Bona Tibertelli, también conocida como Bona de Mandiargues, artista formada en el entorno de la pintura metafísica. Su obra escrita evoca la influencia del movimiento fundado por Carlo Carrà y Giorgio De Chirico, mientras que su obra plástica refleja su estrecho vínculo con el surrealismo.

El epistolario de Pizarnik y Bona testimonia una profunda afinidad. En la biblioteca personal de Alejandra apareció una gatita, "la más bella y feroz de todas", mencionada en esas cartas. El dibujo de Bona fue hallado dentro de una revista que incluye textos de Giorgio De Chirico marcados y anotados por Pizarnik. Leemos algunos de estos subrayados en *Los perturbados entre lilas*. Por ejemplo, la descripción que hace el italiano de las plazas solitarias y oníricas en "Sueños", tan características de sus cuadros, coincide con la escenografía claustrofóbica donde transcurre la obra teatral de Pizarnik: un espacio interior "parecido a una plaza de gran belleza metafísica". Traducción de *Final del juego* de Samuel Beckett intervenida con citas de letras de tango y pasajes de textos propios, *Los perturbados...* pone en práctica un axioma del pintor, que alternó la realización de ideas propias con versiones de maestros del pasado. Ferviente admirador de Gustave Courbet, De Chirico imitó sus pinturas y le dedicó un ensayo que acentúa la interdependencia entre el acto de pintar y el de escribir: "Porque era poeta, amaba pintar". Bona cita esa frase sobre Courbet en *Bonaventure*, heteróclita compilación de poemas, fragmentos de diario, reflexiones, fotografías y reproducciones de su obra plástica. El hilo conductor de este libro inclasificable es ella misma, "la inefable Bona" —según la describe Pizarnik— declinada en un léxico de autor que se organiza usando palabras-clave. La P de "Pintar" es el punto de partida para insistir en que la poesía y la pintura "comparten la misma esencia" y para incorporar una confesión de amor por las palabras: "las amo físicamente. Las materializo, les doy una imagen, una forma". De viaje por México, país de vibraciones inspiradoras, Bona descubrió la posibilidad de canalizar su impulso deconstructivo cambiando los pinceles por tijeras. Su vena surrealista latía en la destrucción real y simbólica de las telas que luego integraba en totalidades nuevas, collages de retazos a los que llamó *rag art*.

Material reciclado, escritura y desgarro son centrales en *Los trabajos y las noches*, cuyo título reformula la famosa obra de



Roberto Aizenberg, *Padre e hijo contamplando la sombra de una día*, óleo, 1962.



Giorgio De Chirico, *Las musas inquietantes*, óleo sobre tela realizado entre 1916 y 1919.

Hesíodo, *Los trabajos y los días*, repitiendo el gesto de uno de sus escritores favoritos: *Los placeres y los días* es el primer libro de Marcel Proust. Si la sustitución de "trabajos" por "placeres" destaca el componente decadentista de los textos proustianos de juventud, la de Pizarnik retoma la idea del trabajo y el esfuerzo que supone la escritura, enfatizando el goce sombrío de la *libido scribendi*, "la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí".



Bona Tibertelli de Pisis, *Chat banais*. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

Un pequeño collage de una mano que trabaja con un mortero ilustra la tapa del poemario de 1965. Hecha con figuras recortadas de una vieja enciclopedia de medicina —recursos que el artista guardaba en su gabinete—, la obra pertenece a Roberto Aizenberg y puede leerse como la puesta en abismo de las prácticas de escritura de Pizarnik. El mortero simboliza la destrucción de los textos leídos, etapa necesaria del proceso creativo, y a la vez pone de relieve el potencial alquímico del verbo en sentido rimbauldiano. Aizenberg fue un surrealista ortodoxo, discípulo de Batlle Planas, en cuyo taller debe haber compartido encuentros con Pizarnik. Sus sombras alargadas y sus maniquíes recuerdan los biomorfismos de Dalí y los arlequines de Max Ernst sin dejar de evocar a De Chirico. La influencia de la pintura metafísica se advierte sobre todo en aquellos cuadros que emanan una sensación de profundo silencio. El juego de correspondencias entre las artes anunciado por Baudelaire resplandece en todos estos "pasajes", vasos comunicantes entre el texto y la imagen.



Los niños flacos



A

B





Pilules Orientales

C







CÓMO PUEDE EL CORAZÓN ESCRIBIR SOBRE UN PAPEL

Juan Batlle Planas, *Pilules orientales*, collage, 1937.

Surrealismo Nuevo Mundo



La vida y la obra de Juan Batlle Planas atraviesan la primera mitad del siglo XX. Aunque nació en Cataluña, vivió desde los dos años en Buenos Aires junto a gran parte de su familia. Enrolado en las filas del surrealismo, abrazó lo más moderno de su época y marcó a las generaciones siguientes. En 1930 empezó a experimentar con el automatismo gráfico, que fue desde entonces el eje de su trabajo. En la misma época descubrió la potencia plástica de las ideas del psicoanálisis a través de su gran amigo Enrique Pichon-Rivière, quien luego sería uno de los analistas de Pizarnik.

Batlle Planas trabajó el pequeño formato, mezclando formas geométricas y figurativas con un fuerte componente onírico. La clave de su obra es el método de la creación automática, presente en las denominadas "radiografías paranoicas" y en su gran cantidad de collages, ambas manifestaciones pioneras del surrealismo en Argentina. Las calaveras, esqueletos y siluetas despojadas que protagonizan las "radiografías paranoicas" son testimonio de su interés por la llamada "España negra" de Francisco de Goya y José Gutiérrez Solana o por la danza de la muerte, tan típica de ciertas localidades de Cataluña. Los collages o poemas visuales son el resultado de imágenes y palabras recortadas de otras composiciones; juntas en un nuevo soporte adquieren un sentido distinto, irónico o inquietante. Insertados en un marco de referencia que no les es propio, los heteróclitos recortes señalan realidades inesperadas, como si el mundo revelara de pronto significados enigmáticos que cuestionan nuestra capacidad de comprenderlo. Para referirse a los collages, Batlle Planas empleaba el término "montaje", que definía en función de los propósitos de su trabajo: "MONTAJE: palabra exquisita, hiriente, llena de lágrimas, verdad de los fantasmas de la ilusión. Examen paranoico crítico de la acción del hombre. Raíz, sangre, manos, máquina de agujerear, soldadura autógena por donde me acerco a la amistad y el aprecio de todas las COSAS que son del hombre, que son de la mujer, que son del niño".

Batlle Planas confeccionaba cuadernos artesanales con papeles pegados, suerte de diccionarios de imágenes —así se refiere a ellos su hija, Silvia Batlle— que se asemejan a los de su alumna, la poeta Alejandra Pizarnik. Juan Jacobo Bajarlía cuenta, en *Anatomía de un recuerdo*, que fue él quien los presentó un sábado por la mañana en el Jockey Club de Florida y Viamonte. Ese mismo día acordaron que Alejandra asistiría al atelier, a experimentar con las posibilidades expresivas de las tintas guiada por el pintor. Aunque Pizarnik concurrió pocas veces, la atrajo el universo de Batlle Planas, enriquecido por la amistad de muchos escritores, editores e intelectuales. Pero sobre todo la conquistaron su talento y la belleza perturbadora de su obra. Se inició entonces una complicidad que perduró en el tiempo y que fructificó de diversas maneras en la vida de los dos.

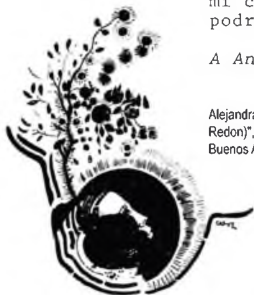


Odilon Redon, Armor, carboncillo, 1891

Tête de jeune fille (Odilon Redon)

de música la lluvia
de silencio los años
que pasan una noche
mi cuerpo nunca más
podrá recordarse.

A André Pieyre de Mandiargues



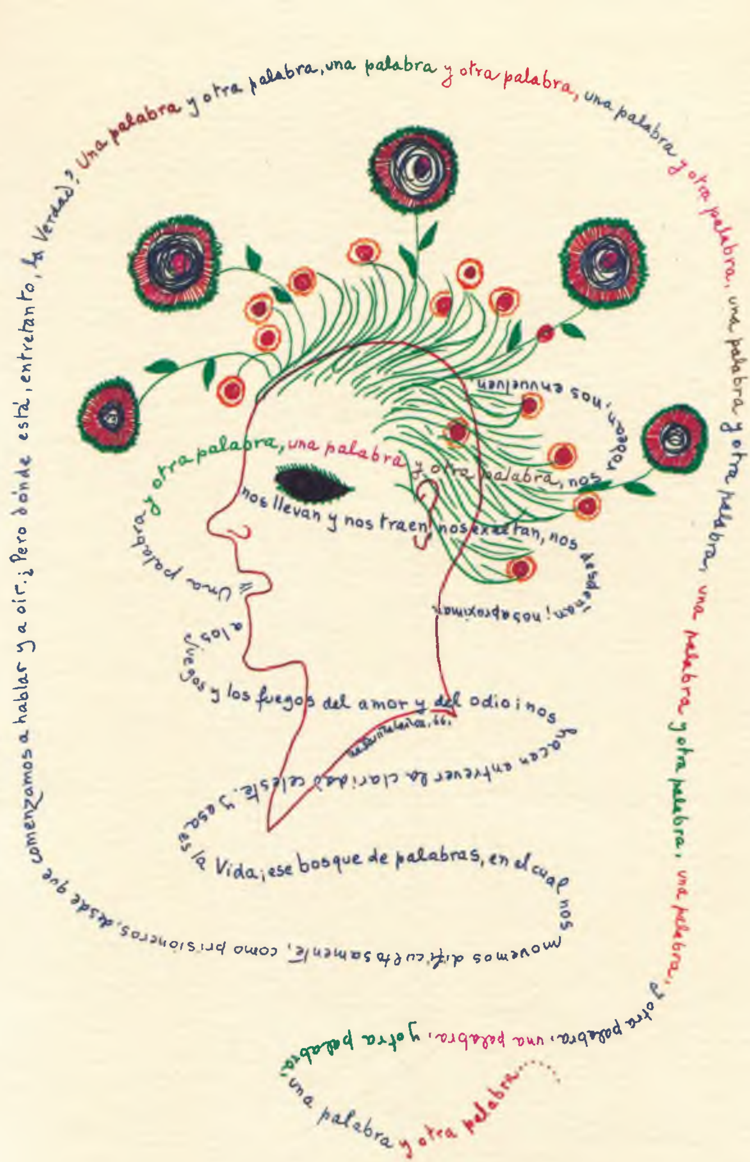
Alejandra Pizarnik, "Tête de jeune fille (Odilon Redon)", *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Afin de conserver à ses productions le mystère et la suggestion qu'il s'attachait à leur conférer, dans *Confidences d'artiste*, Redon garde ainsi le silence sur ses sources iconographiques directes.

[Para conservar en sus producciones el misterio y la sugerencia que se esforzaba en conferirles, en *Confidences d'artiste*, Redon guarda silencio sobre sus fuentes iconográficas directas.]



Sven Sandström, *Le monde imaginaire d'Odilon Redon: étude iconologique*, Lund, CWK Gleerup, 1955. Colección Alejandra Pizarnik, Sala Americana, BNM.



Una palabra y otra palabra, una palabra y otra palabra, nos rodean, nos envuelven, nos llevan y nos traen, nos excitan, nos despiertan; nos aproximan a los juegos y los fuegos del amor y del odio; nos hacen entrever la claridad celeste. Y ésa es la Vida; ese bosque de palabras, en el cual nos movemos dificultosamente, como prisioneros, desde que comenzamos a hablar y a oír. ¿Pero dónde está, entretanto, la Verdad? Una palabra y otra palabra, una palabra y otra palabra, una palabra y otra palabra, una palabra y otra palabra, una palabra y otra palabra, una palabra y otra palabra, una palabra y otra palabra, y otra palabra, una palabra, y otra palabra, una palabra y otra palabra......

Ojos primitivos

El 12 de agosto de 1963 Leonor Vassena, Nini Gómez Errázuriz y Niní Rivero inauguraron, en un departamento ubicado en 25 de Mayo al 700 de la ciudad de Buenos Aires, la galería de arte ingenuo El Taller. La atmósfera del centro porteño, de marcado acento portuario, con sus bares de marineros, sus abigarradas pensiones y su estridente vida nocturna, resultó propicia para presentar el tipo de pintura de raíz popular que querían difundir. "El parentesco que dicha pintura evidencia con las decoraciones polícromas de las cantinas o con los trabajos perseverantes de los artesanos que encierran en botellas barquitos y paisajes le fijaba a El Taller su morada lógica en ese sitio", sostuvo Manuel Mujica Lainez, gran coleccionista de arte que apadrinó la galería escribiendo textos para sus exposiciones y mostrando sus laberintos, mezcla de dibujo y escritura.

La pintura *naïve* se define, en primera instancia, por una relación negativa con la técnica, resultado de la ausencia de formación académica de quienes la practican. Aunque Leonor Vassena era una artista muy formada y de importante trayectoria, fundó la galería para impulsar esta manifestación ignorada por la crítica o, en el mejor de los casos, catalogada como pintoresca. Según Ricardo Garabito, en El Taller exponían "ingenuos-ingenuos", artistas ignotos que las galeristas descubrían en sus azarosas recorridas de reclutamiento. Salían las tres en auto en busca de talentos no condicionados por prejuicios de escuelas o movimientos, como Ana Sokol, una peluquera ucraniana, o Valerio Ledesma, que se ganaba la vida siendo mozo y lavacopas. "Iba mucho allí y me deslumbraba", dice Garabito. "Me gustaban la fuerza y la autenticidad de esas obras. No había trampa. Los ingenuos pintan lo que creen que es realismo. Tienen torpezas, pero son expresivas y humanas. ¡Se equivocan tan bien! Es la perfección del error".

En los fascículos *Argentina en el Arte* que publicaba la editorial Viscontea, Mujica Lainez describe el público y el ambiente de la galería. "De simple e insólito refinamiento, con muebles de paja negra, alfombras y mantas multicolores, vino en tazas, piano, conversación múltiple y humareda de cigarrillos", El Taller era también un lugar de encuentro y espectáculo para la bohemia, que asistía a ver esas telas pintadas sin doblez y sin sospecha, imágenes de escenarios y personajes mágicos que "participaban del clima incorruptible de lo maravilloso" y "respiraban un aire feérico".

Convocada por esa magia y por la confluencia de las grandes figuras del campo cultural, Pizarnik expuso en El Taller junto con Manuel Mujica Lainez y Cecilio Madanes en 1965. Mujica consideraba que, sin ser ingenua, cierta inocencia del estilo de Alejandra no contrastaba con el espíritu del grupo. En 1966 volvieron a coincidir, junto con Alberto Girri, Enrique Molina, Olga Orozco, Roberto Aizenberg y algunos otros en *Pintores poetas, poetas pintores*, la muestra de la galería La Ruche.

Laberinto de Manuel Mujica Lainez, *Luminosa espiritualidad*, Buenos Aires, Fundación Alon, Fundación Mundo Nuevo, 2014, p. XIV.



Remedios Varo, *Roulotte (Interior en marcha)*, óleo sobre masonita, 1955.

Amistad estelar

El 20 de febrero de 1972, Pizarnik le escribía a Juan Liscano: "Quiero estudiar *los triciclos* de Remedios Varo". Es un comentario al pasar dentro de la carta, pero señala una afinidad secreta entre ambas. *Los triciclos* era uno de los títulos tentativos para *Los poseídos entre lilas*, e incluso existe una versión inédita con ese título. Es probable, sin embargo, que la fascinación de Pizarnik con la obra de Varo proviniera menos de una identificación con ese objeto que con la fuerza plástica de las imágenes de la artista. En Barcelona y en París, Varo había entrado en contacto con el círculo surrealista de André Breton, y desde su exilio en México había construido una obra en varios puntos similar a la de Pizarnik como para que ella no se sintiera atraída.

Paisajes desolados, bosques, ruinas, ausencias y cadáveres: ese es el repertorio acotado de imágenes compartidas, poblado en ambos casos por seres alucinados. Es muy difícil encontrar un cuadro de madurez de Remedios Varo en el que las tonalidades sombrías y la nocturnidad, muchas veces ligada al insomnio, no sean un elemento principal. Pero más allá de estas similitudes temáticas, existen además coincidencias en los procedimientos de composición. El desdoblamiento de la subjetividad —la seguridad de que hay otro adentro del sujeto que existe y es hostil— es muchas veces el punto de partida que ambas eligieron para escribir o pintar. Podemos ver el cuadro *Presencia inquietante* y pensar en los versos "alguien en mí dormido / me come y me bebe". La fusión o la desaparición de los límites entre el yo y el mundo, por otro lado, también es una marca común a ambas. Subjetividades que envuelven al mundo o se mimetizan y que en las cosas solo pueden verse a sí mismas.

Las afinidades son muchas y podría jugarse a que los personajes de los cuadros de Varo digan líneas escritas por Pizarnik. ¿O no hay algo de Segismunda, que en *Los poseídos entre lilas* pide para irse "un triciclo más confortable, algo con biblioteca, frigidaire y ducha", en la muchacha que en *Roulotte*, el cuadro de Varo, habita su triciclo-morada como forma de locomoción para partir?

R. Varo



Antonio Beneyto, *Los chicos salvajes (narraciones fantásticas y cotidianas)*, Barcelona, Picazo, 1971. Fondo Alejandra Pizarnik, Sala del Tesoro, BNMM.

Buenos Aires, julio de 1971

Mi muy entrañable Antonio,

LOS CHICOS SALVAJES es un libro maravilloso y que además y sobre todo me produjo un nudo en la garganta —literalmente—. Me conmovió y hasta me pasó llorar un poquito —con el asunto de los cajones—.

No sé cuándo podré narrarte estos últimos tres meses.

Aún estoy en el hospital. Mi salud, somáticamente hablando, es perfecta. También mentalmente. El asunto es más complicado.

Por favor, querido Antonio, perdoná esta brevedad y tanto silencio.

En septiembre —fines— iré a USA. me concedieron la beca Fulbright-para-escritores en la Universidad de Iowa, la beca es por 2 meses, y si vienes y recorremos california y méxico?

En cuanto a parís, solo deseo ir, pero con qué malditos medios?

Por cierto que si alguna vez querés visitar este remaldito país, mi casa es bastante grande, la cama que tendrías es cómoda.

Asunto libro —el mío— suspendido por ahora. te explicaré luego. asunto silvina. no puedo ocuparme ahora de nada, ni de mí. escríbele a ella. prometele una fecha de publicación pronta, le gustará, hasta prontísimo. Tuya

Alejandra

Alejandra Pizarnik y Antonyo Beneyto, *Dos letras. Epistolario 1969-1972. Correspondencia de la poeta con el escritor/pintor*, Barcelona, March Editor, 2003.



Muñequita de papel

Hace quince días que trato de reparar un vasto poema. Nada puedo hacer. No hace nada pero también eso lo hace mal. Tampoco respetan mi aislamiento pues suelen caer poetas desconocidos y jóvenes o poetas conocidos y fracasados. Me fatigan terriblemente pero los recibo y les presto atención porque alguien tiene que hacerlo, no sé, me gustaría no tener que ser yo.
Nada puedo hacer. Sin embargo hice algo que se relaciona con ese vasto poema para ~~por~~ reparar. Ayer desperté a una mañana de niebla —el sol se filtraba débilmente. Recorté muchas figuras de papel en forma de niñas dibujadas por niñitas. Hice una cadena de niñitas de papel y las llevé a un lugar de la playa en que suele formarse (o tal vez está allí desde siempre y no me doy cuenta) un arroyo pequeño, triste y lleno de algas (ignoro si son algas de verdad). Ahora bien: cualquier cosa que ~~se~~ uno arroja ~~allí para~~ tira (o guarda) del arroyo, se va con gran rapidez, he dejado allí muchos poemas. Un viento feroz ululaba como en los cuentos con ~~lobos y~~ niños perdidos y lobos. La playa estaba desierta. (¿Hay un alma viva en Moscú? —gritó— y yo grito lo mismo y nadie me responde). El mar, por supuesto, se me aparecía siniestro, como siempre pero algo más. Yo no sabía qué iba a pasar pero ~~comencé~~ empecé a dejarlas caer a las figuras de papel que no se dejaban ir ~~por~~ a causa del viento. Entonces (fue) la masacre. Las separé y las hundí pero ni ahí se fueron; se prendían a unas ramas sueltas, se demoraban. Finalmente, desaparecieron. Volví lentamente (y) llorando. como quien vuelve de un entierro. No sé por qué tengo el presentimiento de haber clausurado (prevenido), mediante esa absurda ceremonia infantil absurda e infantil, [sic] cierta necesidad (acaso cíclica) de catástrofes. No creo haber conjurado impedido nada, pero cuando las figuritas partieron alcancé la zona o el centro o la sed o la vibración de lo q en una criatura humana reclama pide destrucción y muerte: y no contaré qué vértigos sentí pues fueron nuevos, una modalidad barroca de vértigos en Z danzando por la nuca adentro de la nuca y de los párpados). En suma fin [sic], después de haber sido mi madre y mi padre debo ser mi médico ahora. Cuando muera estoy segura de que tendré que ser mi sepulturera enterradora.

Fotografía dedicada a Pieyre de Mandiargues en reverso: "Para André / esta fotografía (muy mala) / para que vea mis pequeñas figuras de papel de muchos colores / —personajes de mis poemas de ahora— / con el deseo de que guste de mis / figuritas / y con un beso de amiga / Alejandra Pizarnik / Miramar, 1965". Colección Diran Sirinian.

"Notas de Lecturas". APP, B. 4, f. 5, PUL.



Fotografía: Anatole Saderman.

Presidente de la Nación
Alberto Fernández

Vicepresidenta
Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura
Tristán Bauer

Director de la Biblioteca Nacional
Juan Sasturain

Subdirectora de la Biblioteca Nacional
Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación Bibliotecológica
Pablo García

Director Nacional de Coordinación Cultural
Guillermo David

Director General de Coordinación Administrativa
Roberto Arno

Directora del Museo del libro y de la lengua
María Moreno

Coordinación de la muestra: Evelyn Galiazo. **Investigación y textos:** Evelyn Galiazo. **Colaboración:** Mauro Haddad. **Diseño:** Véronique Pestoni, Daniela Carreira y Maia Kujnitzky. **Digitalización:** Silvana Truant. **Montaje:** Valeria Agüero, Ezequiel Gallarini y Andrés Girola. **Producción:** Martín Blanco y Pamela Miceli. **Edición:** Departamento de Publicaciones. **Fotografía:** Daniela Carreira. **Video:** Dirección de Investigaciones y Coordinación de Prensa y Comunicación. **Entrevistados:** Myriam Pizarnik, Antonio Requeni e Ivonne Bordelois. **Autores invitados:** Mariana Di Ció, Mariana Dimópulos y Eduardo Stupía. **Fotógrafos invitados:** Lucrecia Plat y Anatole Saderman. **Instituciones que colaboraron:** Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros, Biblioteca de la Universidad de Princeton y Museo Nacional de Bellas Artes.

Áreas de la Biblioteca Nacional que intervinieron en la muestra y el catálogo: Dirección de Investigaciones, Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales, Departamento de Tesoro, Departamento de Diseño Gráfico, Departamento de Exposiciones y Visitas Guiadas, Departamento de Infraestructura y Servicios, Departamento Libros, Departamento de Preservación, Departamento de Publicaciones, Departamento de Relaciones Públicas, Departamento de Sonido e Iluminación, Coordinación de Prensa y Comunicación.

Agradecimientos: Myriam Pizarnik, Fabián Nesis, Alejandro Nesis, Fernando E. Acosta Rodríguez, Silvia Batlle Planas, Antonio Requeni, Graciela Maturo, Laura Palomino, Ivonne Bordelois, Diran Sirinian, Paula Mujica Lainez, Ana Mujica Lainez, Mariana Di Ció, María Redondo, Natalia Tomassini, Horacio Nieva, Bartolomé Barceló, Lucía Cytryn, Emiliano Ruiz Díaz, Magdalena Calzetta, Victoria López Alcoba, Javier Planas.

Collage de tapa: incluye fotografías de Anatole Saderman y obras de El Bosco, Francisco de Goya, Francisco de Zurbarán y Henri Rousseau.

